



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ · 2000 · XLIX. ÉVF. 1-2. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

## 2000/1–2.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:  
JÁVOR ANNA

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:  
GALAVICS GÉZA, MOJZER MIKLÓS (ELNÖK), MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ, PROKOPP MÁRIA

TÁRSSZERKESZTŐ:  
MIKÓ ÁRPÁD

### TARTALOMJEGYZÉK

#### TANULMÁNYOK

SINKÓ KATALIN:	Ezredévi ünnepeink és a történeti ikonográfia . . . . .	1
SISA JÓZSEF:	A nádasdlaányi Nádasdy-kastély . . . . .	21

#### KUTATÁS

DOBAI JÁNOS:	Adalbert Stifter egy portréjáról . . . . .	55
HORVÁTH BÉLA:	Benczúr Gyula 1864-es ismeretlen vázlatkönyvéből. Vajk megkeresztelésének első vázlata . . . . .	67
GELLÉR KATALIN:	Zichy Mihály művei az angol királynő gyűjteményében . . . . .	75
MARKÓJA CSILLA:	Egy másik Mednyánszky (A Mednyánszky-kutatás új forrásai) . . . . .	95

#### ADATTÁR

PAPP JÚLIA:	„...Ein Denkmaal, welches auch die Nachwelt noch bewundern wird...” Sajtóhírek 18. század végi hazai monarchikus „emlékművekről” . . . . .	119
FÖLDES MÁRIA:	Fadrusz János pozsonyi Mária Terézia-szobráról . . . . .	131
BOROS JUDIT:	Munkácsy Mihály Honfoglalása . . . . .	139
GROTTE ANDRÁS:	Adatok a magyarországi ötvösség történetéhez II. Nagykanizsa . . . . .	149
Opus mirabile-díjak, 1998–1999 . . . . .		155
Helyreigazítás . . . . .		156



## TARTALOMJEGYZÉK

<i>Andrási Gábor–Pataki Gábor–Sziucs György–Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina Kiadó, Budapest 1999, 290 oldal, 197 kép. Ism. Nagy Ildikó .....</i>	346–351
<i>Bacsó Zsuzsanna Éva: Kepes György fényművészete .....</i>	217–234
<i>Grotte András: Jupiter és Callisto Besztercebányán .....</i>	315–318
<i>Holler László: A magyar királyi koronát ábrázoló, 1620–1621. évi festményekről .....</i>	297–310
<i>Igric Eszter: Zirkler János művészi hagyatéka .....</i>	187–195
<i>Jávor Anna: Lieb Ferenc, az „edelényi festő” .....</i>	167–186
<i>Kállai Ernő: Összegyűjtött írások 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925; Ernst Kállai: Gesammelte Werke 2. Schriften in deutscher Sprache 1920–1925. Szerkesztette Tímár Árpád és Markója Csilla. Argumentum Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest 2000. Ism. Passuth Krisztina .....</i>	343–346
<i>Kelényi Béla ism.: Szent látomások és profán viták. Steven M. Kossak–Jane Casey Singer: Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 225 oldal .....</i>	337–343
<i>Kossak, Steven M.–Singer, Jane Casey: Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 225 oldal. Ism. Kelényi Béla .....</i>	337–343
<i>Lővei Pál–Urbach Zsuzsa: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Művészettörténeti Szakosztályának tevékenysége (1995. szeptember–2000. április) .....</i>	319–335
<i>Nagy Ildikó ism.: Andrási Gábor–Pataki Gábor–Sziucs György–Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina Kiadó, Budapest 1999, 290 oldal, 197 kép .....</i>	346–351
<i>Passuth Krisztina ism.: A kétarcú Kállai Ernő. Kállai Ernő: Összegyűjtött írások 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925; Ernst Kállai: Gesammelte Werke 2. Schriften in deutscher Sprache 1920–1925. Szerkesztette Tímár Árpád és Markója Csilla. Argumentum Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest 2000. ....</i>	343–346
<i>Pataki Gábor–Andrási Gábor–Sziucs György–Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina Kiadó, Budapest 1999, 290 oldal, 197 kép. Ism. Nagy Ildikó .....</i>	346–351
<i>Repanić-Braun, Mirjana: Franciscus Falconer Pictor Budensis. Ein Spätbarocker Maler sakraler Thematik und seine Tätigkeit in Kroatien .....</i>	157–166
<i>Rózsa György: A kartográfus Lipszky János és rézmetszői, Karacs és Prixner .....</i>	310–314
<i>Singer, Jane Casey–Kossak, Steven M.: Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 225 oldal. Ism. Kelényi Béla .....</i>	337–343
<i>Sterren, Virág van der: Czóbel Béla és Hollandia .....</i>	197–215
<i>Sz. Szilágyi Gábor: Képek, írások, dokumentumok. Baranyay András korai művei és írásai (1956–1966) .....</i>	235–284
<i>Szikszay Béla: Az országalma Anjou-címere .....</i>	285–297
<i>Sziucs György–Andrási Gábor–Pataki Gábor–Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina Kiadó, Budapest 1999, 290 oldal, 197 kép. Ism. Nagy Ildikó .....</i>	346–351
<i>Urbach Zsuzsa–Lővei Pál: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Művészettörténeti Szakosztályának tevékenysége (1995. szeptember–2000. április) .....</i>	319–335
<i>Zwickl András–Andrási Gábor–Pataki Gábor–Sziucs György: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina Kiadó, Budapest 1999, 290 oldal, 197 kép. Ism. Nagy Ildikó .....</i>	346–351







# MUTATÓK

*A dőlt számok a képekre utalnak*

## HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Abasár, rk. templom, Lieb F. oltárképei 173, 173, 185  
 Alcsút, Habsburg főhercegi kastély 21  
 Alkmaar, Területi Levéltár (Regionaal Archief) 213, 214  
 Altomonte, Museo Civico, Szent László-táblakép 295  
 Amszterdam, Rijksmuseum, van Gogh-Bonger-gyűjtemény 203  
 – Stedelijk Museum 204, 207, 213, 215  
 – J. Sluijters: Piet Boendermaker portréja 203  
 – Városi Levéltár 212  
 Apostag, zsinagóga 333  
 Assisi, S. Francesco-templom 278  
 Athelhampton, Tudor-kori kastély 24  
 Audley End, kastély 24
- Bács (Bač), Mária-templom és ferences kolostor 157, 165  
 – Falconer: Szent Ferenc-oltárkép 157  
 Baja, Türr István Múzeum, Székely B.: Tóth-arckép 64  
 Bajna, Sándor család kastélya 320  
 Balmoral Castle, J. Giles: Az új Balmoral kastély délkeleti homlokzata 78  
 – C. Haag: Este Balmoralban 80  
 – Zichy M. skóciai vadászrajzai 78, 79, 80, 80, 81, 81, 86, 89  
 – Zichy M.: Uzsonna az Abergeldie erdőben 82  
 Baltimore, Charles Center és Russel Corridor, Kepes Gy. környezet-átalakítási tervei 222, 228, 234  
 – Ford-gyűjtemény, Tára 338, 338, 339, 342  
 – Green Tára 343  
 – Kepes Gy. fénytorony-terve 223, 224  
 – Redeemer-templom, Kepes Gy.: Az Úr szeme-üvegablak 232  
 Baracs-Apátszállás, Árpád-kori templom és temető 322  
 Basel, Etnográfiai Múzeum, tibeti gyűjtemény 342  
 Bátor, rk. templom, Zirkler: Szent Imre-főoltárkép 189, 195  
 Becske, rk. templom, Angyali üdvözlés-oltárkép 189, 195  
 Bécs, Adalbert Stifter-Gesellschaft, A. Stifter: Dunántúli táj... 56  
 – A. Stifter: felhőtanulmány 57  
 – A. Stifter: Mozgás II. 58  
 – Belvedere, Maulbertsch: Galícia és Lodomeria-allegória 311, 314  
 – Kunsthistorisches Museum, Munkácsy mennyezetképe a lépcsőházban 139, 140, 148  
 – Österreichische Nationalbibliothek, Kézirattár 302  
 Beddington, kastély 24, 32  
 Bergen, Villa „Meerhoek” 203, 210  
 Berlin, Schlossmuseum, P. v. Vianen: Jupiter és Callisto 316, 316  
 Besztercebánya, ev. templom, M. Allert kelyhei 315, 317  
 – ötvösművek 318  
 Betlér, kastély 47  
 Bicske, Batthyány-kastély 21  
 Bolsover Castle 24  
 Borsodszirák, rk. templom, Zirkler főoltárképe 189  
 Boston, Kepes Gy. kikötőtervek 222, 226, 227, 231, 233, 234  
 – Radio Shack elektronikai szaküzlet, Kepes Gy.: fényreklám 222
- Brassó, Cenk-hegy, millenniumi emlékmű 12, 19  
 Bród, Szentháromság ferences kolostor, Falconer: Szent Didák-oltárkép 160, 161  
 – Falconer: Nepomuki Szent János-oltárkép 161, 162, 162, 163, 166  
 – Falconer: Szent Vendel-oltárkép 161, 161, 162  
 Budakeszi, rk. plébániatemplom, szentély mennyezetképe 165, 166  
 Budapest (Buda, Óbuda és Pest)  
 – I. kerület, Corvin tér, polgárházak 322  
 – I. kerület (Csónak u. 2.), török kori Arany-bástya feltárása 322  
 – I. kerület, Lovas út, Sziavus pasa- és Károly-bástya feltárása 322  
 – V. kerület, Károly körút, középkori kutatások 322  
 – ágostonos kolostor 322  
 – Andrássy-palota 25, 46  
 – ebédlő 321  
 – Belvárosi templom kálváriája 130  
 – Budai Vár, Hentzi-szobor 9, 18  
 – királyi palota, Linzbauer-féle bővítése 25, 27  
 – Szent István-terem 29  
 – Árpád-házi uralkodók majolika-képei 5, 17  
 – középkori pincék kutatása 322  
 – Mátyás-templom 16  
 – III. Béla sírkápolnája 5, 17  
 – kifestése 140  
 – Szent István-kápolna oltárképe 140  
 – Nagyboldogasszony-templom I. Mátyás-templom  
 – Strobl A.: Szent István lovas szobra 4, 4  
 – Szent György-téri ásatások 322, 323  
 – Anjou-címeres kárpittöredék 293  
 – Zsigmond-kápolna 16  
 Budapest Fővárosi Levéltár 113  
 Budapesti Történeti Múzeum, Díszpajzsterv Magyarország fennállásának ezeréves emlékére 11, 11  
 – Középkori Osztály 322, 323  
 – G. Prixner hirdetése 313  
 – budaszentlőrinci pálos kolostor, ásatások 323  
 – egykori Bisztray-gyűjtemény, M. Allert: csemegés tálka 315–317  
 – Ernst Múzeum 261–265, 274, 318  
 – ferences kolostor, kerengő, ciszterna feltárása 322  
 – Gellért Szálloda 321  
 – Gellérthegy, Szent Gellért-emlékmű 321  
 – villák 321  
 – Hadtörténeti Intézet és Múzeum 322  
 – hajdani Haas-palota (Gizella tér) 25, 46  
 – hajdani jezsuita szeminárium kapujának mellszobrai 7, 18  
 – Helyőrségi templom, Falconer-freskók 165, 166  
 – Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, mandala 340  
 – Iparművészeti Múzeum 256, 321  
 – Károlyi-palota 333  
 – Kassák Múzeum, Kepes Gy. művei 230



- Kozma utcai temető, Schmidl-síremlék 333
- Központi vásárcsarnok 44
- Kúria 29
- Liszt Ferenc Emlékmúzeum 321
- Magyar Nemzeti Galéria 297, 321–323, 325, 329, 335
- 20. századi állandó kiállítás 347
- Adattár 111–113, 139, 147–149, 213, 214
- Czóbel-képek jegyzéke 213
- Czóbel-levelek 211, 214
- Mednyánszky L. naplója 101, 112
- modellfotók Munkácsy Honfoglalás-képéhez 143
- Grafikai Osztály 63–65
- Szoborosztály
- Fadrusz Mária Terézia-emléklakettjei 136, 139
- Fotóarchívum 135
- vázlatok, töredékek Fadrusz Mária Terézia-szobrához 131, 132, 134, 134, 136, 136, 137, 138, 139
- Benczúr: Hunyadi László búcsúja 74
- Benczúr: V. László és Cillei 74
- Benczúr: Vajk megkeresztelése 3, 4, 6 – vázlata 74
- Bernáth A.: Reggel 243
- Czóbel: Bergeni szélmalom 204
- Czóbel: Váza széken 204
- Lieb F.: Szent Anna-kép 173, 174, 185
- Lotz K.: Karton a MNM díszlépcsőházának freskóihoz 9
- Mednyánszky: Tátrai téli táj 107
- Mednyánszky L. vázlatfüzete 96, 97, 102, 103, 104
- Munkácsy: Honfoglalás-színvázlat 144
- pilisszentkereszti szentélyrekesztő, rekonstrukció 322
- Sustermans: III. Ferdinánd portréja 306
- Székely B.: Az utolsó ítélet Michelangelo freskója nyomán 62, 62
- Székely B.: Este 64
- Székely B.: Felhőtanulmány 57
- Székely B.: Folyópart legelővel 64
- Székely B.: Greguss-arckép 53
- Székely B.: Önarckép 63
- Székely B.: Szadai táj 63
- Székely B.: Tájkép 56
- Székely B.: Tájrajz és vázlatok 1az 1856–65 közötti naplóból 59, 60
- Zichy M. skót vadászcímerjei 75, 84, 85, 87, 91
- Zirkler képei 194
- Magyar Nemzeti Múzeum 136, 136, 139, 251, 321, 323, 328
- Allert Mihály ötvöstárgyai 315
- díszlépcsőház kifestése 7
- Magyar Történelmi Képcsarnok 335
- A magyar királyi korona a tartományok címereivel-kép 297, 299, 300, 301, 301, 308, 309
- a nádassladányi kastélyból származó képek 44, 46, 47, 53, 54
- Geiger, J. N.: Szent István megkeresztelése 3, 4
- Halász-Kollarz: Magyarország 1000-éves alkotmányos fennállásának örömmünnepe 11
- Martinuzzi György és Boldog Báthori László portréi 183
- Schmitner, L.: Vitam et sanguinem-metszet 133, 138
- Somssich-Schmutzer: Mária Terézia-emléklap 122
- Székely B. Deák- és Izsó Miklós-portréi 64
- Than M.: Álmos átadja a fővezérséget Árpádnak 7, 9
- - - - Valentiny J.: A régi nádassladányi kastély képe 22
- - - - római kori kőtár 322
- - - - Történelmi Fényképtár 26, 36, 37, 42, 46
- Magyar Országos Levéltár 149, 184
- Filmtár 153, 154
- Dessewffy család levéltára 167, 181
- Illésházy család levéltára 302
- Nádasdy-levéltár 44, 45
- Magyar Tudományos Akadémia, Képtár 322, 328
- - - Székely B.: Eötvös- és Szalay-portrék 64
- Könyvtár 310
- - - Székely B. jegyzetei és vázlatkönyvei 63, 65
- Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár 132, 137, 139, 181, 182
- - - - Katona Nándor emlékiratai 104, 106, 113–115
- székház 333
- - - díszterem kifestése 140, 147
- Mai Manó Múteremház 323
- margitszigeti domonkos kolostor, ásatások 322, 323
- rekonstrukció 322
- Millenniumi emlékmű 11, 15
- Múzeumkert, Vay M.: Berzsenyi és Kazinczy mellszobrai 47
- Múcsarnok 260, 262, 265, 324
- Néprajzi Múzeum, barokk szobrok 265
- New York-palota 29
- óbudai helytartói palota 323
- Operaház, Linzbauer-féle terve 25
- Székely B. allegorikus fríze 64
- Országház 139, 147
- képviselőházi ülésterem 141, 147
- magyar koronázási jelvények 294, 296
- - - országalma 285, 285, 290, 293, 293, 296
- - - Szent Korona 294, 297, 298, 299, 300, 303, 304, 304, 305, 306, 306, 307, 307, 308–310
- Munkácsy: Honfoglalás-képe 139, 140, 145
- - - színvázlatok 143
- Országos Műemlékvédelmi Hivatal 321
- Fotótár 27–31, 33–36, 37, 38, 42–44, 47
- tervtár 181, 182
- Országos Széchényi Könyvtár, Fadrusz: Atlasz-figura 138
- Kézirattár, Képes Krónika 292
- - - - Károly Róbert ábrázolása a 69a folio iniciáléján 292
- - - Zichy M. levelei, naplójegyzetei 85, 86, 91
- Térképtár 41, 314
- pesti Szentháromság-szobor 4
- Révai-villa, a hall plasztikai díszítése 350
- Schiffer-villa 350
- Szent Flórián-kápolna, Falconer mellékoltárképe 165
- Szent Katalin-templom, Falconer mellékoltárképe 165
- Szépművészeti Múzeum 260, 262, 320–323, 325, 328, 329
- Grafikai Osztály, az Esterházy-gyűjtemény lapjai 335
- - - Kepes Gy. művei 219–221, 229
- Modern Gyűjtemény, Kepes Gy. művei 224, 225
- Régi Képtár 325
- Szilágyi Dezső téri ref. templom 144, 48
- Természettudományi Múzeum, Könyvtár, a nádassladányi kastély megmaradt könyvei 44
- volt Parisiana-mulató 333
- volt Tivoli Mozi 333
- Burghleigh, Tudor-kori kastély 24



- Cambridge (US, MA), Harvard tér, Kepes Gy. fényfala az aluljáróban 229, 229, 233
- Cavalese, Magnifica Comunità képtára, M. Unterberger: Krisztus keresztlése 161
- Cividale, Museo Archeologico Nazionale, a tarantói Anjou-ház címerével díszített függő 288, 288
- Cleveland, The Cleveland Museum of Art, arhat-sorozat 341
- Zöld Tára 339, 339
- Compton Wyniates, Tudor-kori kastély 24, 26
- Concord (US, MA), Szentháromság-templom, Kepes Gy.: Szentháromság-üvegablak 2132
- Csákvár, Esterházy-kastély 21
- Csókakő, vár 322
- Dallas, Temple Emmanuelle, velencei üvegmozaik fal 222
- Debrecen, kálvinista új templom (Pecz S.) 44
- Nagytemplom 251
- Demjén, rk. plébániatemplom, Zirkler mellékoltárképei 188, 188, 195
- Diósgyőr, pálos kolostor 183
- Dömös, prépostság 320
- Dubnica, Illésházy-kastély 302
- Dunaújváros, római fürdő 322
- Edelény, L'Huillier-Coburg-kastély 167, 180, 181, 185
- falképek 167, 168, 168, 169, 169, 171, 172, 177, 185
- Eger, Dobó István Vármúzeum, Munkácsy: Honfoglalás-színvázlat 148
- Heves Megyei Levéltár 182
- Zirkler Madonna-rajza 193, 194
- Zirkler végrendelete 189, 191, 191, 192, 195
- Kepes Központ, Kepes Gy. munkái 222, 223, 225, 226, 228, 229, 229
- Líceum, kápolna oltárképe 191, 195
- könyvtár, Kracker: Tridenti zsinat-freskó 187, 194, 195
- minorita templom, Kracker főoltárképe 188
- Zirkler: Pietà-oltár 189, 195
- Püspöki palota, magánkápolna 187, 194
- Eszék, Szent Kereszt ferences templom, Falconer: Pado-vai Szent Antal-oltár 162, 163, 163, 164
- Falconer: Szent Katalin-oltár 164, 164, 166
- Esztergom, Balassi Bálint Múzeum 320
- Vörös Béla hagyatéka 347
- egykori Mária Terézia-szobor 119, 123, 126, 129
- Főszékesegyház 320
- Bakócz kápolna, Mária-ikon renoválási felirata 156
- kincstár 320
- Porta Speciosa záróköve 331
- tervezett főoltárkép: Heszi J. M.: Vajk megkeresztelése 3
- Keresztény Múzeum 320
- Ipolyi-gyűjtemény 328
- Keresztvivő Mária-szobor Kölnből 320
- Prímási palota 320
- Sándor család palotája 320
- szenttamási kálvária 130
- várpalota, rekonstrukció 322
- Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély 21
- Feldebrő, rk. templom 333
- Fertőd, Esterházy-kastély 333
- Firenze, dóm 280
- Uffizi 280
- Genf, Collection Oscar Ghez, Modern Art Foundation, Czóbel: Adriaen Roland-Holst képmása 203, 204
- Gödöllő, Grassalkovich-kastély 333
- Győr, jezsuita templom, oltárok 330
- székesegyház 155, 333
- Hága, Koninklijke Bibliotheek, Czóbel B. képei:
- Kilátás ablakból 209
- Pipázó vadász 211, 212
- Tájkép, 1924 210, 212
- Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie 213, 214
- Ryksdienst Beeldende Kunst, La Fauconnier: A feszület 199, 200
- Hampton Court, kastély 24
- Hannover, Landesgalerie 325
- Hédervár, kastély 333
- Hejce, püspöki kastély 187
- kápolna mennyezetfreskója 187, 187, 188, 194, 195
- festett architektúra 187, 188
- oltár 187, 188
- rk. plébániatemplom, Szent István koronafelajánlása-oltárkép 188, 195
- Intercisa I. Dunaújváros
- Ják, bencés apátsági templom, kifestés 323
- Jászberény, Nádor-oszlop 119, 124, 125, 130
- rk. plébániatemplom 194
- Zirkler mellékoltárképei 188, 189, 195
- Kápolna, rk. templom, Zirkler főoltárképe 185, 195
- Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, Zichy M. képei:
- Fáklyatánc 75, 85, 87, 91
- Skót tánc Abergeldie-ben 81
- Karlštejn, Theodorik-kápolna 263
- Kassa, Státny archív 184
- Szent Erzsébet-templom 320
- Szent Erzsébet-főoltár 320
- Východoslovenská galéria, Korniss Benedek portréja 184
- Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kepes Gy. munkái 230
- Kepes: Programozott fényfal-terv a bostoni kikötőbe 225
- Kepes: Vízió 9 (fotogram) 218
- Városháza, díszterem 18
- Kisbér, Fadrusz: Wenckheim Béla lovasszobra 138
- Kolozsvár, Fadrusz: Mátyás király-szobor 138
- Városi Képtár, Székely B.: Táj 64
- Köln, Wallraf-Richartz-Museum 325
- Kömlő, rk. templom, Zirkler főoltárképe 188, 195
- Köröm, rk. plébánia, Lieb F.: A királyok imádása (Betlehemi csillag) 174, 174, 185
- Kunszentmárton, rk. templom 194
- Zirkler Szent Márton-főoltárképe 189, 195
- Kutná Hora, Barbara-templom 263
- Csonstemplom 263
- Leibic, plébániatemplom, 1772-es kifestés 183
- Lelesz, premontrei templom, Nepomuki Szent János-oltárkép 179, 180, 184, 185
- sekrestye mennyezetképe 167, 179, 179, 180, 185
- Leningrád I. Szentpétervár
- Levens, Tudor-kori kastély 24



- Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Székely B.:  
 Adalbert Stifter portréja 55, 55, 56–58, 63  
 London, British Museum, Arhat-képek 341  
 – szelence II Edward és felesége Izabella egyesített címerével 290  
 – National Gallery, van Gogh: Szék 213  
 Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Arhat 341, 341  
 – Tathágata-kép 340  
 – Travelers Biztosító, Kepes Gy.: üvegmozaik fal 222  
 Lovasberény, Cziráky-kastély 21
- Mariatheresiaopel I. Szabadka  
 Máriavölgy, pálos templom, Mildorfer mennyezetképei 183  
 Martonvásár, Brunszvik-kastély 21  
 Milánó, dóm 277  
 Miskolc, Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár, felmérési rajzok az edelényi kastélyhoz 167, 181  
 – minorita templom és rendház 174, 182  
 Monok, Andrassy-kastély 167  
 – díszterem falképei 167, 170, 172, 182, 185  
 – kápolna, Lieb F.: Nepomuki Szent János-kép 172, 173, 185  
 – – mennyezetkép 171, 172, 182, 185  
 Moszkva, Kreml 249–251, 254  
 – Puskin Múzeum 235, 247, 249, 254  
 – Tretyakov Galéria 253, 254  
 – Vaszilij Blazsenij székesegyház 254  
 Munkács, vár, millenniumi emlékoszlop 12
- Nádasdladány, Nádasdy-kastély 21, 23–26, 26, 27, 28, 29, 29, 30–32, 40, 44, 45, 48, 53  
 – biliárdszoba 34, 37, 39  
 – ebédlő 34  
 – előcsarnok 30, 34, 36, 39, 54  
 – folyosó 37, 39, 491  
 – kápolna 28, 29, 38, 39, 40, 49, 54  
 – képgyűjtemény 35, 47, 50  
 – könyvtár 28, 29, 36, 37–41, 45–47, 49, 54  
 – melléképületek 40, 40, 41, 41  
 – ősök csarnoka 24, 28, 29, 31, 33, 36, 39, 40, 46, 49, 54  
 – park 38, 41, 41, 42, 42, 43, 43, 44, 45, 47–50, 54  
 – reggeliző 37, 39  
 – régi kastély 22, 22, 29, 41, 45, 54  
 – szalonok 31, 35, 35, 36, 37, 39, 48, 49, 54  
 – télikert 31, 32, 36, 39, 44, 47  
 – tervek, alaprajzok 23, 24, 25, 26, 27, 29, 33, 34, 38, 39, 39, 40, 46, 54  
 – vendégszobák 37, 39  
 – plébániatemplom 44, 44, 50, 54  
 – oltárkép 50 54  
 Nagyhörcsök, Zichy-kastély 21  
 Nagykanizsa-Bajcsa, vár 322  
 Nagyszeben, Bruckenthal-palota, belső díszítés 333  
 Nagytétény, kastély, kiállítás, a monoki kastélykápolna házioltára 172, 182  
 Nápoly, dóm, Martell Károly síremléke 291, 291  
 – Museo Nazionale di Capodimonte 279  
 – Toulouse-i Szent Lajos-táblakép 287, 287  
 – Sta Chiara-templom, I. (Bölcs) Róbert síremléke 287, 288  
 – S. Lorenzo Maggiore-templom 295  
 – Durazzói Mária síremléke 288, 289  
 – Sta Maria Donnaregina-templom 289  
 – apácakarzat 289, 290  
 – – zárókövek címerei 289–291, 293  
 – Magyarországi Mária síremléke 289  
 – Szent Erzsébet-falképciklus 295  
 – szentélyboltozat festményei 289  
 Nasic, Padovai Szent Antal ferences kolostor, Keresztelő Szent János-oltárkép 159, 160  
 – mellékoltárok 157  
 – Szent Ferenc-oltárkép 157, 159, 159, 164, 165  
 – Szent József-oltárkép (A Szent Család) 157, 158, 162, 163, 166  
 Našice I. Nasic  
 New York, KLM-iroda, Kepes Gy.: programozott fényfal 222, 223, 223, 225, 229, 232, 234  
 – The Metropolitan Museum of Art 337  
 – Amitájusz buddha-kép 340, 340  
 – Amóghasiddhi buddha-kép 337  
 – Atísa-kép 342  
 – kelengyeláda Durazzói III. Károly csatáinak jeleneteivel 288, 289  
 – korai közép-tibeti festmények 343  
 Niederwald, Germania-emlék 12  
 Novgorod, M. Mikesin millenniumi emlékműve 2
- Nyitra, Zobor-hegy, millenniumi emlékmű 13, 19
- Oklahoma, Egyetemi kápolna, Kepes Gy.: Kereszt-üvegablak 232  
 Osijek I. Eszék  
 Padova, Szent Antal székesegyház 277  
 – városháza 277  
 Palermo, Capella Palatina 279  
 – kapucinus temető 279, 279  
 – S. Giovanni degli Eremiti-templom 279  
 Pannonhalma, bencés apátság, felújítás 333  
 – millenniumi emlékkápolna kupola freskója 12, 13  
 – refektórium 330  
 Pápa, plébániatemplom 194  
 – Zirkler mellékoltárképei 188  
 Párizs, Louvre, David: I. Napóleon koronázása a Notre-Dame-ban 72, 72, 73, 74  
 – Rubens: Medici Mária megkoronázása 72, 74  
 – Toulouse-i Szent Lajos karereklyetartója 287, 295  
 – Saint-Denis apátsági templom, Anjou I. Károly síremléke 286  
 Pásztó, plébániatemplom, Zirkler: Szent Lőrinc-főoltárkép 189  
 Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Kepes Gy. művei 230  
 Penhurst, Tudor-kori kastély 24  
 Pompeji, Villa dei Misterii 279  
 Pozsony, Fadrusz elpusztult Mária-Terézia-szobra 131–133, 135, 136–139  
 – kismintája 132, 134  
 – Slovenská národná galéria, ún. Galgóci Betlehem 155  
 – Szent Márton-templom 136  
 – vár, freskók 330  
 Prága, Belvedere 271  
 – Betlehem-kápolna 271  
 – Emmausi kolostor 271  
 – Hradczin 262  
 – Ignác-templom 271  
 – Iparművészeti Múzeum 262  
 – Jakab-templom 263  
 – Jindrich-templom 271  
 – Jungmann téri templom 263, 271  
 – Károly-híd 262, 263, 270, 271

- királyi palota, Szent György lovagterem 271
- – Ulászló terem 263
- Loretta (Loretói Szűz Mária-templom) 269, 270
- St. Štepan-templom 263
- strahovi kolostor 263
- Szalvátor-templom 262, 263
- Szent György-templom 262, 263
- Szent Longinus-templom 263
- Szent Miklós-templom 263
- Szent Tamás és József-templom 263
- Szent Vitus-székesegyház 262, 263, 270, 271
- Tyn-templom 262
- Valdstein-palota 263
- Pulkau, Szent Mihály-templom, Unterberger: Krisztus az Olajfák hegyén 159
- Pusztaszer, Árpád-emlékmű 13, 19

- Ravenna, Galla Placidia mauzóleumának mozaikjai 222
- Regensburg, Walhalla 12, 19
- Rohovce, kastély, festmények 302
- Róma, Capitolium 278
- Colosseum 278
- Etruszk Múzeum (Museo Etrusco) 279
- Falakon kívüli Szent Pál-templom (S. Paolo fuori le Mura) 278
- Farnese-palota (Palazzo Farnese) 278
- S. Carlo alle Quattro Fontane 279
- S. Clemente-bazilika 280
- S. Lorenzo fuori le Mura 280
- S. Pietro-bazilika 278
- Sixtus-kápolna 278
- – Michelangelo: Utolsó ítélet-freskó 62
- Tivoli, Villa d'Este 278, 278
- Trevi-kút 278
- Vatikáni Múzeum 278
- Ronchamp, Le Corbusier: Notre Dame du Haut-templom 223
- Rudnok, Szent Anna-kápolna, Szent Norbert- és Jó Pásztor-kép 184

- Sajólad, pálos templom és kolostor 174, 183
- – Lieb F.: Remete Szent Pál-oltárkép 174, 185
- San Francisco, Szűz Mária katedrális 222
- – Kepes Gy. üvegablakai 222, 223
- Sandringham House, Zichy M.: Előtte és utána 77, 77, 86, 88, 91
- Zichy M. legyezőtervei 76, 77, 85–88, 91
- Zichy M.: Sandringhami jelenetek 83, 84, 86, 90, 92
- Šarengrad, Szent Péter és Pál-templom, Falconer: Padovai Szent Antal-kép 163, 163, 166
- Sárvár, Nádasdy-vár 21
- Sátoraljaújhely, zempléni vitézek emlékoszló 128, 131
- Seregélyes, Zichy-kastély 21
- Soponya-Nagyláng, Zichy-kastély 21
- Sopron, Eggenberg-ház 333
- ev. konventház 333
- Gambrinus-ház 333
- Kolostor u. 13. 333
- ó-zsinagóga 333
- Rejpál-ház 333
- Storno-ház 333
- Szent Mihály-templom 333
- színház 333
- új zsinagóga 333
- Sopronbánfalva, kolostorhegyi lépcső 333

- Sopronhorpács, középkori templom 320
- Szabadbattyán, 4. századi villa 322
- Szabadka, emlékoszlop 120
- Szada, Székely Bertalan Emlékház, Székely tervezete a millenniumi emlékmű programjához 10, 10, 18
- Százhalombatta, régészeti park 321
- Szécsény, ferences templom, mellékoltárképek 165, 166
- Szeged, Móra Ferenc Múzeum, Kracker-rajzok 194
- – Munkácsy: Honfoglalás-vázlat 145
- Székesfehérvár, István Király Múzeum 346
- – Kepes Gy. művei 230
- királyi bazilika 322
- színház 25
- Vay M. Vörösmarty-szobra 47
- Szentendre, Czóbel Múzeum, Czóbel B. képei:
  - – Bergeni szélmalom 199, 199
  - – Fiú labdával 199, 201
  - – Golgota-tanulmány 199, 200
  - – Katona képmása 198, 199
  - – Munkásfiú 203, 206
  - – Pásztorfiú-tusrajz 208, 209
  - – Ruisdael-tanulmány 199, 199
  - – Váza széken 204, 206
- Ferenczy Múzeum 212
- Szentkirály, kastélykápolna, Szent László-kép 184
- Szentpétervár, Ermitázs 250, 255
- – Matisse: Zene 253
- kazanyi székesegyház 255
- Szepeshely, székesegyház, Károly Róbert koronázása-freskó 292
- Szepsi, rk. templom, Remete Szent Pál-kép 184
- Szolnok, Damjanich Múzeum, Mednyánszky-gyűjtemény 323
- Szombathely, Vas Megyei Levéltár, egykori korona-kép 297, 298, 300, 301, 308, 309
- Taktabáj, kastély kifestése 179, 185
- ref. templom, falképek 167, 177, 178, 179, 179, 185
- – feliratok 183, 184
- Tállya, rk. templom, Fr. A. Maulbertsch: Szent Vencel-oltárkép 169
- Telkibánya, Szent Katalin-iszotály feltárása 323
- Temesvár, székesegyház, M. Unterberger: Szent György-oltárkép 165
- Tiszadob, Andrássy-kastély 25
- Tiszaörs, rk. templom, Zirkler Vizitáció-főoltára 189, 190, 195
- Torino, királyi palota 280
- Superga 12
- Tőketerebes, pálos templom, mennyezetképek 167, 174, 175, 176, 176, 180, 185
- – régi főoltárkép 177, 185
- Trencsén, Trencsényi Múzeum, Illésházy-képtár 309
- – korona-képek 300–302, 308, 309
- vár, festmények 302
- Úrhida, obeliszk 119, 120, 126
- Úrvölgy, rk. plébániatemplom, M. Allert kelyhe 315
- Utrecht, Centraalmuseum 325
- Vác, diadalív 119, 119, 124, 126
- Vál, Ürményi-kastély 21
- Vaskapu, ezredévi emlékoszlop 19
- Velence, Akadémia 277



- Colleoni lovasszobra 277
- Doge-palota 277
- Frari-templom 277
- Guggenheim-villa 277
- San Rocco-templom 277
- Szent Márk székesegyház 277
- Verona, S. Zeno-templom kapuja 278
- – kapuoroszlánok 277
- Veszprém, Gizella-kápolna 333
- Visegrád, fellegrvár 320
- királyi palota 320
- – rekonstrukció 322
- Mátyás Király Múzeum 320
- Salamon-torony 320
- Vornbach, plébániatemplom, keresztelőkápolna, Unterberger: Krisztus keresztelése 161
- Washington, National Gallery 328
- Wies, zárandoktemplom, J. B. Zimmermann freskója 1731
- Windsor, kastély, Királyi Könyvtár, Grafikai Gyűjtemény, Zichy M.: Whist játszma Abergeldie-ben 80, 86, 88, 91
- Zágráb, Jellasics-szobor 12
- Zala, Zichy Mihály Emlékház, Zichy: Kardtánc 75, 80, 85, 87, 91
- – Zichy: A megtalált szarvas 75, 85, 87, 91
- Zalaegerszeg, Vay M.: Deák Ferenc szobra 47
- Zalavár, feltárások 323
- Zilah, Fadrusz: Tuhutum-émlék 13, 14, 19
- Fadrusz: Wesselényi Miklós-szobor 138
- Zólyom, Vlastivedné múzeum, Szent István-kép 184
- Zürich, Rietberg Museum 337

## MŰVÉSZEK SZERINT

### FESTŐK, GRAFIKUSOK

- Aba-Novák Vilmos 259
- Adam, Emil 37, 47, 49, 51, 53
- Adam, Richard Benno 53
- Alberti, Giuseppe 161
- Alma, Peter 197, 214
- Altomonte, Martino 165
- Altorjai Sándor 235, 240, 242, 247, 253, 255, 273, 274
- Andny 52
- Angermeier 51
- Aniko, tibeti festő 339, 340, 342, 343
- Anna Margit 244
- Anschütz, Hermann 67
- Antonello da Messina 277
- Amigani 52
- Arcimboldo, Giuseppe 328
- Arp, Hans 231
- Axmann, Josef 55, 58, 63
- B E mester 332
- Baginyi József 314
- Bak Imre 253, 255, 351
- Bálint Endre 244
- Balkay Pál 174
- Balla Libórius 312, 314
- Bálványos Huba 268, 283
- Barabás Miklós 53
- Baranyay András 235, 236, 236, 237, 237, 238, 239, 239, 240, 240, 241, 241, 242, 242, 243, 243, 244, 244, 245, 246, 252, 253, 256, 257, 258, 261, 263, 265, 277, 278, 279, 280, 281, 281, 282–284
- Barcsay Jenő 258, 349
- Bassano, Jacopo 50–52
- Bega, Cornelius 52
- Beller Jakab 173, 182
- Benczúr Gyula 3, 4, 16, 36, 47, 53, 67, 67, 68, 68, 69, 70, 70, 71, 71, 72, 72, 73, 73, 74
- Benedek Péter 350
- Benkő Katalin 258
- Berényi Róbert 197
- Berg, Else 203, 204
- Berghe, Frits van der 209
- Bergler, Joseph 335
- Berkeny János 310, 313
- Bernáth Aurél 237– 239, 242, 243, 245–247, 255–258, 258, 259–262, 264, 344, 349–351
- Bernatzik, Wilhelm 112
- Bieling, Herman 202, 210, 202
- Binder János Fülöp 320
- Blaaderen, Gerrit Willem van 207
- Blake, William 63
- Blaschke János 7, 8, 18
- Blechen, Karl 64
- Bodmer, Karl 112
- Bondy, Walter 212
- Bonnard, Pierre 249, 250, 254, 255, 258
- Bordone, Paris 52
- Botticelli, Sandro 264, 269, 278
- Boucher, Francois 52, 68
- Bourgignon (Courtois, Jacques) 51
- Boydell, John 334
- Böröcz András 347
- Bracelli, Giovanni Battista 61
- Brand, Johann Christian 64
- Braque, Georges 197, 203, 345
- Breton, Jules Adolphe 95
- Brueghel, Pieter 279, 281, 320
- Buisson, R. 67, 67
- Burchartz, Max 344
- Burgan 51
- Busch, Wilhelm 59, 64
- Canter, Barend Alexander 200, 202
- Caravaggio (tkp. Michelangelo Merisi) 51, 253, 278, 279
- Carracci, Agostino 51
- Casanova, Francesco 50, 51
- Castelo 51
- Cézanne, Paul 112, 197, 203, 233, 245, 250, 253–255, 335
- Chagall, Marc 268
- Chardin, Jean-Baptiste Siméon 112, 261
- Cimabue 279
- Claesz, Pieter 325
- Claesz, Willem 325
- Cock, César de 112
- Colnot, Arnout 203, 207
- Constable, John 112
- Constant, Benjamin 114
- Corinth, Lovis 112
- Corot, Camille 112
- Correggio (tkp. Antonio Allegri) 279
- Cortona, Pietro da 50
- Courbet, Gustave 81, 82, 89, 112
- Cuyp, Benjamin Gerritsz 325
- Czetter Sámuel 310, 313, 314
- Czóbel Béla 197, 198, 198, 199, 199, 200, 200, 201, 202–204, 204, 205, 205, 206, 207, 207, 208, 208, 209, 209, 210, 210, 211, 211, 212–215, 324, 344, 345, 348
- Csáji Attila 226, 230, 233
- Csáky József 344, 345, 347
- Csernus Tibor 242, 245, 259, 265, 349, 351
- Csók István 230, 234
- Csontváry Kosztka Tivadar 13, 14, 19, 115, 265, 328, 332, 351
- Daubigny, Charles-François 112
- Daumier, Honoré 98, 116
- David, Jacques Louis 72, 72, 73
- Deák-Ebner Lajos 112, 348
- Degas, Edgar 250
- Deig, Isolde 197
- Deim Pál 240, 247, 253, 254, 255, 269, 274, 283
- Delacroix, Eugène 78, 88
- Delaroche, Hyppolite-Paul 64
- Deleuze, Gilles 100
- Denis, Maurice 112
- Derain, André 197, 250, 345
- Diaz de la Pena, Virgilio Narcisso 112
- Dix, Otto 346
- Dobiaschowsky, Franz 56
- Doesburg, Theo van 197, 199, 200, 204, 206, 213

- Domanovszky Endre („Doma”) 259, 260, 261, 264, 282  
 Domenichino (tkp. Domenico Zampieri) 50  
 Donát János 53  
 Dongen, Kees van 197, 214  
 Doré, Gustave 82, 90  
 Döbrentey Gábor 274, 281, 284  
 Dufy, Raoul 197  
 Dupré, Jules 112  
 Dutilleaux, Constant 112  
 Dürer, Albrecht 51, 328  
 Dyck, Anthonis van 112, 325  
  
 Eggeling, Vicking 344  
 Egry József 344  
 Einsle, Anton 53  
 El Greco 112, 278  
 El Kazovszkij 351  
 Ender, Thomas 112  
 Ernst, Max 217  
 Eyck, Jan van 147  
  
 Falconer Anna Erzsébet 165, 166  
 Falconer György 165, 166  
 Falconer József Ferenc 165, 166  
 Falconer Polikárp 165, 166  
 Falconer Xaver Ferenc 157, 158, 159, 159, 160, 161, 161, 162, 162, 163, 163, 164, 164, 165, 166  
 Farensohn Ferenc 180, 184, 191, 195  
 Farkas István 110, 350  
 Ferenczy Károly 330, 348, 349  
 Feszty Árpád 5, 17  
 Filarski, Dirk 203  
 Filla, Emil 198–200, 212–214  
 Floris, Frans 51  
 Fónyi Géza 237, 238, 246, 259, 282  
 Fox, Carl Tivoli 51  
 Francia, Jacopo 51  
 Franeck, Franz 51  
 Friedrich, Caspar David 59, 61, 225  
 Führich, Joseph von 56  
 Füssli, Johann Heinrich 63  
  
 Gadányi Jenő 244, 350  
 Gallais, Louis 78, 88  
 Gauguin, Paul 197, 204, 209, 213, 249, 323, 348  
 Gáyor Tibor 349  
 Gecse Árpád 194  
 Gedő Ilka 349  
 Geiger, Johann Nepomuk 3, 4, 16, 17  
 Gestel, Leo 203, 204, 207  
 Gilbert, Sir John 78, 86, 88, 91  
 Giles, James 78  
 Giordano, Luca 50, 51, 61  
 Giotto di Bondone 277  
 Gogh, Vincent van 95, 100, 111, 112, 115, 116, 197, 203, 204, 212–214, 250, 232, 329  
 Goya, Francisco José y Lucientes 82, 90, 98, 112, 116, 236, 239, 242, 245, 246, 254–262, 279  
 Gräber Margit 324  
  
 Graeff, Werner 344  
 Gran, Daniel 165  
 Greggus 53  
 Greguss János 114  
 Gris, Juan 345  
 Grosz, Georg 344, 346  
 Grund, Norbert 51  
 Grünwald, Mathias 245, 246, 255, 260, 265, 268, 269  
 Guercino (tkp. Giovanni Francesco Barbieri) 50, 52  
 Guercion da Conto 51  
  
 Gyárfás Jenő 16, 148  
 Gyémánt László 259, 282  
  
 Haag, Carl 80, 82, 86, 89, 92  
 Hall, Harry 37, 47, 51  
 Halmi Artúr 144, 148  
 Hals, Frans 58, 112  
 Hantai Simon 351  
 Harath 51  
 Harper 52  
 Hausmann, Raoul 217  
 Heemskerck van Beest, Jakoba 197  
 Hegedűs László 13  
 Heicke, Joseph 52, 53  
 Hellmut 51  
 Hem, Piet van der 207  
 Hencze Tamás 351  
 Hesslein 51  
 Hesz János Mihály 3, 16, 191, 195  
 Hobbema, Meindert 112  
 Hodler, Ferdinand 63  
 Hoffmann, Alfred 57  
 Hoffmann, Hans 328  
 Hogarth, William 77, 86, 88, 91  
 Hollós Simon 148  
 Horovitz Lipót 108  
 Höch, Hannah 217  
 Huet, Paul 112  
 Huszár Ferenc 191  
 Huszár Vilmos 206, 209, 210, 213, 214  
 Huysmans, Frans 208, 210  
  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 335  
 Iványi Grünwald Béla 350  
 Izbigi Veres István 174  
  
 Jakobey Károly 53  
 Jansen 51  
 Junker Keresztély 310  
  
 Kacziány Ödön 19  
 Kádár János Miklós 270, 284  
 Kandinszkij, Vaszilij 203, 209, 232, 328, 344, 345  
 Karacs Ferenc 128, 131, 310–312, 312, 313, 314  
 Károlyi András 264, 282  
 Károlyi Zsigmond 348  
 Kassák Lajos 245  
 Katona Nándor 103, 104, 105, 106, 107, 107, 108, 108, 109, 110, 112–117  
 Kaufmann, Angelika 50, 52  
  
 Kaulbach, Wilhelm 147  
 Kaus, Max 212  
 Keleti Gusztáv 147  
 Keleti Sándor 347  
 Keller 51  
 Kemény Zoltán 347  
 Kéri Ádám 245  
 Kernstok Károly 212, 350  
 Kickert, Conrad 197, 199  
 Kilian, Lucas 306  
 Kilian, Wolfgang 303, 305  
 Kisling, Moise 198  
 Klee, Paul 218, 225, 232, 345  
 Klimó Károly 258, 282  
 Klimt, Gustav 112, 329  
 Kmetty János 349  
 Knoller, Martin 165  
 Koets, Roelof 325  
 Koffán Károly 269, 284, 347  
 Kóka Ferenc 260, 282  
 Kokoschka, Oskar 209, 255, 260, 261, 265  
 Kolozsváry Zsigmond 347  
 Komáromi Kacz Endre 13  
 Kondor Béla 239, 245, 265, 267, 270  
 Koning, Dirk 208  
 Konok Tamás 347  
 Korniss Dezső 244, 324, 349, 350  
 Kracker, Johann Lucas 176, 181, 183, 187–189, 191, 194, 195  
 Kriehuber, Franz 57  
 Kremers Schmidt  
 (Martin Johann Schmidt) 51, 52  
 Kronovetter József 165, 166  
 Kuik, Laurens van 202, 209  
 Kupelwieser, Leopold 56  
 Kupetzky, Johann 51  
 Kupka, František 271  
 Kuszka Jenő 110  
  
 Lackner Kristóf 305, 306, 306, 310  
 Lakner László 245, 259, 267, 268, 282, 350  
 Lampach 51  
 Landseer, Edwin 78, 78, 81, 82, 86, 88, 89, 92  
 Lang, Mauritz 130  
 Langer, Peter 52  
 Laurens, Jean Paul 114, 197, 212  
 Le Bell 51  
 Le Brun, Charles 51  
 Le Fauconnier, Henri 199, 200, 202, 202, 203, 203, 206, 208, 210–214  
 Léger, Fernand 232, 267, 283, 345  
 Leighton, Sir Frederick 78, 88  
 Lenbach, Franz von 56, 57, 112  
 Lenkei Zoltán 256, 281  
 Lenz A. 19  
 Leonardo da Vinci 51, 86, 91, 329  
 Levy, Rudolf 212  
 Liberi, Pietro 50  
 Lichtenstern, Josef von 311, 314  
 Lieb Alajos 182  
 Lieb Antal 180, 182  
 Lieb Benedek József Ferenc 182



- Lieb Ferenc 167, 168, 168, 169, 170, 171, 172, 172, 173, 173, 174, 174, 175, 176, 177, 177, 178, 179, 179, 180–186
- Liebermann, Max 212
- Liezen-Mayer Sándor 56
- Lisickij, El 217, 344, 345
- Locatello 51
- Lorrain, Claude 51, 64
- Loth, Karl 51
- Lotz Károly 7, 9, 18, 52, 64, 114
- Lucidel 52
- Lundgreen, Carl Egron 82, 86, 89, 92
- M S mester 332
- Macke, August 203
- Madarász Viktor 57
- Makart, Hans 56, 140
- Maks, Kees 207
- Malevics, Kazimir 328, 344, 345
- Manet, Édouard 259
- Mányoki Ádám 53, 155
- Marastoni Jakab 51, 52, 75, 87
- Maratta, Carlo 52
- Marc, Franz 203, 209, 345
- Marées, Hans von 56, 329
- Márfy Albin 258
- Markó Károly 52
- Marquet, Pierre-Albert 197, 249, 250, 255
- Martinovics Ignác 312, 314
- Martyn Ferenc 350
- Masereel, Frans 202
- Matejko, Jan 146
- Matisse, Henri 197, 207, 210, 212, 214, 249, 250
- Maulbertsch, Franz Anton 68, 155, 169, 180, 186, 194, 311, 313, 314, 333
- Maurer Dóra 351
- Maurer, Hubert 52
- Mauzaisse, Jean-Baptiste 78, 88
- Max, Gabriel 56
- Mayerhoffer 51
- Mednyánszky László 95, 96, 96, 97, 97, 98, 99, 99, 100–102, 102, 103, 103, 104, 104, 105, 106, 107, 107, 108–117, 351
- Méhes László 245, 268, 283
- Mengs, Anton Raphael 131
- Mengyán András 230, 232, 233, 349, 351
- Menzel, Adolf von 64
- Meulen, Adam Frans van der 50
- Meytens, Martin van 133, 138
- Michelangelo Buonarroti 62, 62, 63, 65, 250, 255, 258
- Mikovinyi Sámuel 310, 314
- Mildorfer, Josef Ignaz 183
- Millais, Sir John Everett 78, 88
- Miller, Hans Rudolf 130
- Millet, Jean Francois 95, 112
- Moholy-Nagy László 217–220, 225, 230, 231, 234, 344–347
- Molenaer, Cornelius 52
- Molitor József 51
- Molnár Sándor 351
- Mondrian, Piet 197, 207, 214, 232
- Monet, Claude 112, 250, 254, 255
- Monticelli, Adolphe 112
- Moretto da Brescia (tkp. Alessandro Bonvicino) 51
- Muche, Georg 344
- Munch, Edvard 112, 256, 329
- Munkácsy Mihály 112, 139–141, 141, 142, 142, 143, 144, 144, 145, 145, 146–149, 174, 182, 249, 348
- Müller Otto 212
- Nádler István 351
- Nagy Sándor 112
- Nemes Lampérth József 349
- Neuland 51
- Nics István 167, 181
- Niedermann, Johann 53
- Orlay Petrich Soma 39, 47, 52, 53
- Ország Lili 350
- Paál László 112
- Paizs-Goebel Jenő 350
- Pálffy Lipót 334
- Pállik Béla 52, 53
- Panfilli 51
- Pap Gyula 237, 246, 348
- Pascin, Jules 198
- Pataky László 144, 148
- Pausinger, Franz Xaver von 39, 49, 52
- Pecham, Georg 329
- Pechstein, Max 212
- Pedretti, Giuseppe Carlo 184
- Péri László 217, 350
- Perlrott Csaba Vilmos 197
- Pesky József 53
- Pettenkoffen, August von 112
- Petz Henrik 52
- Pfeilen, Max 51
- Pian, A. de 51
- Picasso, Pablo 203, 240, 242, 244, 247, 249, 250, 255, 258, 264, 266, 345
- Piero della Francesca 250
- Piloty, Karl von 55, 56, 59, 64, 67, 68
- Pils, Isidore 112
- Pissarro, Camille 112, 254
- Poelenbourg, Cornelius I. Poelenburgh, Cornelis van
- Poelenburgh, Cornelis van 50
- Pollones, Jan 207
- Porbas, Franz 51
- Poussin, Nicolas 51, 61, 250
- Pozzo, Andrea 184
- Prixner, Gottfried 310, 311, 311, 312, 313, 313, 314
- Prudzik József 269, 270, 283
- Puligo, Domenico 51
- Punyi, Ivan 344, 345
- Purmann, Hans 212
- Quirin, Mark 126, 130
- Raffaello 49, 50, 147, 278
- Rebel, Josef 52
- Redon, Odilon 112, 271
- Reich, Johannes 174, 180, 186
- Rembrandt 52, 65, 98, 112, 116, 143, 205, 239, 240, 245, 246, 250, 253, 255, 256, 260, 262, 268, 281, 322, 325
- Reni, Guido 50
- Renoir, Pierre Auguste 250, 254, 255
- Rethel, Alfred 65
- Ribera, Jusepe de (Lo Spagnoletto) 50
- Richter, David 53
- Richter, Hans 344
- Ridinger, Johan Elias 138
- Rippl-Rónai József 148, 155, 198, 322, 329, 330, 348, 349
- Roggen, Graadt van 202
- Román György 324
- Rosa da Tivoli (Roos, Philipp Peter) 50
- Rosa, Salvatore 112
- Roskovics Ignác 17
- Ross, Johannes 52
- Rotari, Pietro 52
- Rouault, Georges 197
- Rousseau, Henri 328
- Rousseau, Theodore 112
- Rozanits Tibor 261, 282
- Rozsda Endre 244
- Röhl, Karl Peter 344
- Rubens, Pieter Pauwel 68, 72, 73, 112, 143, 263, 325
- Ruisch, Rachel 51
- Ruisdael, Jacob van 199, 199, 202
- Ruisdal, Salomon von 112
- Runge, Philipp Otto 63
- Saalborn, Louis 209
- Sajóssy Alajos 194
- Sambach, Caspar 126, 130
- Sarto, Andrea del 50
- Sassoferrato (tkp. Giovanni Battista Salvi) 51
- Saxa József 275, 276, 284
- Schiavone, Andrea 51
- Schidone, Bartolomeo 51
- Schindler, Emil Jakob 112
- Schleich, Eduard 65
- Schmitner, Leopold 133, 138
- Schmutzer, Jakob 120, 121, 122, 123, 126, 129
- Schön 52
- Schrott Erasmus 314
- Schrotzberg, Franz 53
- Schuhmacher, Willem Gerrit 209
- Schultz János Frigyes 165, 166
- Schütz 51
- Schwarz, Mommie 203, 207
- Schweizer Henrik 181
- Seitz, Otto 112
- Seurat, Georges 197

- Seurat, Georges 233  
 Simmons, W. H. 78  
 Simone Martini 287, 295  
 Sirani, Elisabetta 52  
 Siskov Ludmil 350  
 Sisley, Alfred 112  
 Sluijters, Jan 203, 204, 206–208  
 Smet, Auguste De 209  
 Softleven 51  
 Somssich Lázár 121, 122, 123, 129  
 Soulage, Pierre 275, 284  
 Spiro Ede 53  
 Sporer, Johann Michael, márványozó 193, 195  
 Steinfeld 51  
 Sterbenz Károly 326  
 Steyek 51  
 Stifter, Adalbert 55, 56, 56, 57, 57, 58, 58, 59–64  
 Storno Ferenc, id. 326  
 Sträuber, Alexander 112  
 Stroiński, Stanislaw 184  
 Strudel, Bernard 51  
 Sustermans, Justus 306  
 Szabó Ákos 245, 268, 269  
 Szabó Vladimir 324  
 Szántó Piroska 324  
 Székely Bertalan 10, 10, 11, 18, 55, 55, 56, 56, 57, 57, 58, 59, 59, 60, 60, 61, 62, 62, 63, 63, 64, 65, 70, 114, 147, 155, 334  
 Szerellemhegyi 128  
 Sziijártó Béla 260  
 Szikora György 191, 195  
 Szinyei Merse Pál 350  
 Szokolay Hártó János 314  
 Szolnay György 176  
 Szurikov, Vaszilij, Ivanovics 254  
 Tamás Ervin 273  
 Tardos Krenner Viktor 12  
 Teniers, David 112  
 Than Mór 7, 9, 18  
 Thiele, Alexander 52  
 Thorma János 148  
 Tiamenga del Torre 51  
 Tiepolo, Giovanni Battista 68, 73  
 Tihanyi Lajos 210, 214, 344, 347  
 Tintoretto (tkp. Jacopo Robusti) 51, 112, 231, 277, 279, 281  
 Tischler Antal 125, 127, 130, 179  
 Tiziano Vecellio 51, 52, 65, 112, 192, 320  
 Toorop, Charley 206, 208, 210  
 Toorop, Jan 207  
 Tóth Menyhért 349  
 Tóth Sándor, A. 347  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 250  
 Troger, Paul 165, 194  
 Troyon, Constant 112  
 Trtina, Andreas 180, 186  
 Turner, William 85  
 Uitz Béla 345  
 Újváry Ignác 109  
 Unterberger, Christoph 165  
 Unterberger, Ignaz 165  
 Unterberger, Martin 165  
 Unterberger, Michael Angelo 157, 159, 161, 165  
 Utrillo, Maurice 250  
 Uytvanck, Valentijn Edgar van 206–209, 214  
 Vágó Pál 5, 16  
 Vagyóczky Károly 268, 283  
 Vajda Júlia 245  
 Vajda Lajos 274, 349  
 Valentiny János 22, 38, 42, 44, 45, 47, 49, 50, 52, 54  
 van Bloemen 52  
 Van der Bosch 52  
 Van der Welde 50  
 Vaszary János 212, 349, 350  
 Vaszko Erzsébet 349  
 Végh András 258, 282  
 Velazquez, Diego Rodríguez de Silva y 112, 239, 245, 246, 258, 278  
 Velde, Jan van de 259, 282  
 Verescsagin, Vaszilij 143, 148  
 Vermeer van Delft 261, 282  
 Veronese, Paolo 51, 112, 263, 277  
 Vicentini 52  
 Vidi Ferenc 173, 182  
 Vigerius Vitringa 52  
 Villingen 52  
 Vlaminck, Maurice 197, 250  
 Volucki Károly 180, 186  
 Vuillard, Édouard 112, 250  
 Wagner János 253  
 Wagner Sándor 56  
 Waldmüller, Ferdinand Georg 47, 75, 87  
 Watteau, Antoine 253  
 Watts, George Frederick 78, 88  
 Weber Henrik 334  
 Wereniczky János I. Woronieski János  
 Wichmann, Erich 197, 202, 206, 208, 209, 212  
 Wiegmann, Matthieu 202, 203, 207  
 Wiegmann, Piet 203, 207  
 Wijngaardt, Piet van 208, 210  
 Wisinger Mór 11, 11  
 Woronieski János 167, 168, 180, 181, 184–186  
 Zach, Joseph 187, 194, 195  
 Żebrowski, Walenty 184  
 Zelenák Crescencia 255  
 Zeller Sebestyén 310, 320  
 Zichy Mihály 75, 76, 76, 77, 77, 78, 78, 79, 80, 80, 81, 81, 82, 82, 83, 84, 84, 85–92  
 Zick, Januarius 50  
 Zimmermann, Johann Baptist 173  
 Zirkler János 187, 187, 188, 188, 189, 189, 190, 191, 191, 192, 193, 193, 194, 195  
 Zoller, Franz 165  
 SZOBRÁSZOK, KÖFARAGÓK  
 Archipenko, Alexander 230  
 Bachmann Gábor 349  
 Barta Lajos 244, 268, 283  
 Beöthy István 347  
 Berczeller Rudolf 349  
 Boehm, Sir Joseph Edgar 86, 92  
 Bohus Zoltán 349  
 Borsos Miklós 349, 351  
 Brummer József 197, 212  
 Cser Károly 18  
 Csikász Imre 348  
 Donatello 277, 280  
 Dunaiszky Lőrinc 312  
 Fadrusz János 13, 14, 16, 19, 131, 132, 132, 133, 134, 134, 135, 136, 136, 137, 137, 138  
 Fémes Beck Vilmos 350  
 Ferenczy Béni 258  
 Forgács Hann Erzsébet 351  
 Füredi Richárd 18  
 Gamba Antal 130  
 Giovanni da Firenze 288  
 Haraszty István 324, 351  
 Hartmann József 180  
 Hebenstreit Antal 130  
 Izsó Miklós 64  
 Jakovits József 245, 350  
 Jankovits Gyula 12  
 Jovánovics György 350  
 Kisfaludy Stobl Zsigmond 250, 350  
 Klieber, Josef 129  
 Kostitsky, George 232  
 Kögler, Matthias 119  
 Körömdi-Frim Jenő 348, 350  
 Körössényi Tamás 348  
 Lehmbruck, Wilhelm 344, 345  
 Ligeti Miklós 350  
 Lorántfi Antal 11, 11  
 Lugossy Mária 324  
 Lux Elek 348  
 Megyeri Barna 349  
 Megyik János 349



- Meštrović, Ivan 257, 282  
Mikesin, Mihail 2  
Moore, Henry 226, 279, 324  
Muhina, Vera 249, 250
- Nadelmann, Eli 198  
Naum Gabo 344, 345
- Pacio da Firenze 288  
Paizs László 324  
Pán Márta 347  
Pátzay Pál 349  
Pheidias 320
- Rodcsenko, Alekszandr 217  
Rodin, August 212, 255
- Samu Géza 349  
Schaár Erzsébet 350  
Schweitzer György 333  
Singer Mihály 174  
Somogyi József 351  
Stöcherle József 174  
Strobl Alajos 4, 4, 5
- Szőllősi Endre 324
- Tatlin, Vlagyimir 217  
Tilgner Viktor 132, 138  
Tino di Camaino 289
- Vastagh György 16  
Vay Miklós 34, 35, 47, 48  
Vedres Márk 349, 350  
Vianen, Paulus van 316, 316, 318  
Vilt Tibor 321, 349, 351
- Zala György 11, 18  
Ziegelwagner Mátyás 27, 29, 46
- KÉPZŐ- ÉS FOTÓMŰVÉSZEK**
- Alexenberg, Mel 233  
Altörjay Gábor 245  
André, Carl 349
- Bayer, Herbert 218  
Blattner Géza bábművész 347  
Bueno, Maurizio 227, 228  
Burgess, Lowry 228, 231, 233
- Casdin-Silver, Harriet 233  
Chryssa 233, 234  
Clark, Elizabeth 228
- Drozdk Orsolya 347
- Earls, Paul 226, 228  
Erdély Miklós 273, 284
- Fontana, Lucio 231
- Johnson, Bart 228
- Kárász Judit 348  
Kepes György 217, 218, 218, 219, 219, 220, 220, 221, 221, 222, 222, 223, 223, 224, 224, 225, 225, 226, 226, 227, 228, 228, 229, 229, 230–234  
Kraynick, Ted 226
- Le Parc, Julio 231  
Lerner, Nathan 218
- Mack, Heinz 231  
McNulty, T. F. 229  
Miklós Gusztáv 347
- Nam June Paik 233  
Németh Ilona 347
- Parker, Bill 229  
Piene, Otto 226, 228, 233, 234  
Prince, Keiko 228
- Simons, Vera 233  
Sina, Alejandro 233  
Singer, Georges 228  
Sproat, Christopher 228  
St. Florian, Friedrich 228, 233  
Stevens, M. O. 229
- Szalai Tibor 349
- Takis, Vassillakis 227, 227, 233, 234  
Tovish, Harold 226, 233  
Tsai 226, 227, 234
- Vörös Béla 347  
Waliczky Tamás 349
- ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK**
- Aalto, Alvar 221  
Alberti, Leon Battista 322  
Ashbee, Charles Robert 334
- Baumhorn Lipót 333  
Belluschi, Pietro 221, 222, 234  
Breuer Marcell 225
- Canevale, Isidore 119, 124  
Carlone, Giovanni Battista 167, 174, 185
- Fellner Jakab 187, 194  
Franz József 187, 194  
F. Kovács Attila 349
- Gagliardo Primario 289  
Gerster Kálmán  
Gropius, Walter 217, 218, 221, 222, 232, 234  
Grossmann József 188  
Gulyás Zoltán 350
- Hauszmann Alajos 5, 17, 28, 29, 31, 44, 46–48, 54, 139
- Hübner Nándor 24–27, 48
- Koch, Carl 221, 222, 232, 234
- Lajta Béla 333  
Le Corbusier 223, 251  
Linzbauer István 23, 24, 24, 25, 25, 26–29, 33, 46, 48, 54
- Makovecz Imre 324  
Michio Ihara 226, 228, 232–234
- Nervi, Pier Luigi 221–223, 234, 278
- Ónodi Szabó Lajos 45  
Oud, Jacobus Johannes Pieter 199, 200
- Pecz Samu 44, 46–48, 54  
Preusser, Robert 222, 233, 234
- Rajk László 349
- Schickedanz Albert 11, 15, 18, 129  
Steindl Imre 139, 140, 145, 147, 148  
Szendrői Jenő 350
- Wils, Jan 200, 214  
Wuster, W. W. 222
- Ybl Miklós 25, 46
- ÖTVÖSÖK, ARANYMŰVESEK**
- A M mester 317  
Allert, Michael 315, 316, 316, 317, 318  
Allert, Zacharias 317  
Anhalzer Henrik 153  
Auerbach Frigyes 153
- Berény József 152, 153  
Bergmann, Erasmus 318
- Csermák Károly 152, 153
- Eötvös, Georgius 149  
Eötvös, Marcus 149
- Fritz Pál 152
- Gerstner Antal 153, 154  
Geszler, Aloysius 153  
Geszler, Georgius 153
- Hamburger Miksa 153  
Hoffman, Matthias 318  
Hornhetzky Gyula 153
- Kovács István 150  
Kugler Adolf 152  
Kugler Antal, id. 149, 152  
Kugler Antal, ifj. 152  
Kuhn, Josephus 152
- Lando di Pietro 295



## TANULMÁNYOK

## EZREDÉVI ÜNNEPEINK ÉS A TÖRTÉNETI IKONOGRÁFIA

A kétezredik év, nemkülönben az ezt megelőző néhány esztendő a megismétlődő millenniumi ünnepek kora. Ünnepejük Szent István megkoronázását, melyet az ezredik év fordulójához köt a magyar történeti hagyomány, egyben a magyar állam megalapításának időpontját is látva ebben az aktusban. De ünnepeltük a honfoglalást is, 1996-ban ültük meg annak ezeregyszáz éves fordulóját. Mindkét időpont: a honfoglalás 896-ra tett, s a királyság megalapításának az ezredik évhez kötött jubileumi ünnepei ugyanakkor az 1896-os millenniumi, illetve az 1900-ban megült, a magyar kereszténység 900 éves évfordulóján megrendezett ünnepeket is felidéznek, példának tekintve azok ünneplésformáit is. 2000-ben megismétlődni látszik az 1896-ban megtörtént ünnepélyes jelenet: a magyar Szent Korona bevonul az ország parlamentjébe, mintegy „megkoronázandó” a jubileumi ünnepek fényét.[1] Az 1896-os millennium centrumában azonban nem a Szent Korona, hanem Árpád kultusza állt. A Szent Korona ünnepélyes felvonulása és „jelenléte” a törvényhozási aktusnál, melynek során törvénybe iktatták Magyarország ezredéves fennállásának tényét, a millenniumi események azon mozzanatai közé tartozott, amelyek politikai értelemben enyhíthették a honfoglalási ünnepek kapcsán a magyarországi nemzetiségek körében kialakult ellenérzéseket. A Szent Korona magyar birodalmi jellegénél fogva mégis csak szimbolizálhatta a magyar királyság virtuális és valóságos egységét, Árpád alakja ellenben a századforduló idején kimondottan etnikus jelképnek számított.

Bár a korona Országházba való átvitelének ötlete 2000-ben minden bizonnyal az 1896-os millenniumi év hasonló eseményétől származik, a két koronaátvitel, az 1896-os és a 2000. évi lényegileg tértek el egymástól: 1896-ban a korona az alkotmányos királyság ünnepélyes törvényhozó aktusának szimbolikus kísérője, melyet azonnal követett a parlament nem kevésbé ünnepélyes hódolata Ferenc József előtt, 2000-ben ellenben a parlamenti demokrácia nem szokványos mozzanata: a politikai és történelmi legitimitás összekapcsolásának kísérlete. Megjegyzendő, hogy a történelmi legitimitás iránti szükségletek nem csak Magyarországon növekedtek meg az utóbbi évtizedben, hanem a posztszocialista országok szinte mindegyikében előtérbe kerültek.[2]

\*\*\*

Millenniumok ünneplése, illetve a történelemnek, a lefolyt ezer esztendőnek az ünneplése a 19. század történelemszemléleti historizmusának sajátos és paradox terméke. Paradox volta feltárul, ha felidézzük az állami ünnepek keletkezésének előzményeit: a *jubileumok* és *anniversariumok* ókorig visszavezethető történetét. A

francia forradalom előtti időkben megült jubileumok és anniversariumok során ugyanis az egyes események évfordulóját vagy a szent évet ünnepelték ugyan, ám magát a történelmi időt, azaz a lefolyt évszázadot, illetve évezredet sohasem.

Az állami ünnepek egyrészt a római hagyományokból, másrészt a keresztény ünneplésformákból eredtek. A múlt fontos eseményeinek évfordulóit a római birodalomban a „*ludi publici*” vagy „*ludi victoriae caesaris*” ünneplésformái idézték fel (anniversarium). A zsidó-keresztény hagyomány ünneplésrendjében is az év minden napjára kijelölték az ünneplendő esemény vagy szent évfordulójának napját, anniversariumát.[3] Az egyházi ünneplési formák civil jellegű ünnepekké való átalakulásának folyamatában a későbbi európai fejlődés szempontjából fontos impulzust jelentettek a velencei köztársaság állami ünnepei, hiszen – a régi római gyakorlat mintájára – itt is évente megülték a város, illetve állam alapításának emléknapját.[4]

Az évfordulók, anniversariumok ünneprendjén túl a jubileumok is egyházi eredetűek. VIII. Bonifác pápa 1300-ban kiadott bullája vezette be az „*annus iubilaeus*” ünnepét, hivatkozva az ószövetség által 50 évenként megülni rendelt jubileumi év hagyományára. (Lev. 25. 8–15) Hogy a nyugati liturgikus gyakorlatban nem minden ötvenedik, hanem csak a századik év számított „szent évnek”, annak VIII. Bonifác külön magyarázatát adta, miszerint figyelembe vette, hogy az ember élete ritkán éri el a száz esztendőt. A szent év, illetve a száz esztendő eltelte ezzel külön hangsúlyt kapott a liturgikus ünneplések évente visszatérő körforgásában. A történelmi időnek a mai ember számára természetesnek érzett századok szerinti felosztása is hosszú fejlődés eredménye. A *saeculum* szót, az *évszázad* értelmében, illetve annak fordulóját mint valami újnak a kezdetét csak a reformáció után kezdték általánosan használni.[5] A középkori latinban – hangsúlyozza Oscar Halicki az európai millenniumról szóló művében – a „*saeculum* szó az örök másvilággal szemben az idő fogságában vergődő e világgal volt azonos. Ebből származtak azután az olyan jól ismert kifejezések, mint a »szekuláris« intézmények és a »szekularizáció«.”.[6]

Magyar vonatkozásban az első ezredév fordulójának mindig is különös jelentőséget tulajdonítottak, hiszen ez időponthoz kötődik Szent István megkoronázása. Ehhez a fordulóponthoz Európa szerte chiliasztikus képzetek tapadtak, amelyeknek minden bizonnyal szerepük lehetett abban, hogy Szent István megkoronázását az 1000. év fordulójához kötötték.[7] Az ezer évvel mint a történelem fordulópontjával kapcsolatos képzetek végső soron a Bibliára vezethetők vissza. Az Írás szerint Isten szemében ezer év csupán egyetlen nap.[8] Ezért aztán a teremtés hat napjának megfelelően a világ történetét



hatezer évben határozták meg. Az ezer esztendő fordulatával vagy általában a világ végének bekövetkeztével kapcsolatos számítások olyan világképben gyökereztek, amely a történelem egész addigi lefolyását, s nemkülönben a jelen és jövő történéseit a világekorszakok bibliai jövődöléseivel, illetve az Antikrisztus világának eljövételével azonosította.[9] A világ végével kapcsolatos hiedelmek és számítások nemcsak az ezredik év fordulóján, hanem később, s különösen a reformáció idején is felbukkantak. A világ és az egyház bekövetkező „reformációja iránti vágy és a millennium szorosan összetartozó fogalmak”, foglalja össze a kérdést újabban Ács Pál.[10] Ezekből az újkori vagy protestáns, 16. századi elképzelésekből azonban teljesen hiányoztak az idő múlásához vagy a világi történelem folyásához az utóbbi két évszázadban kötődő pozitív képzetek.

A 19–20. századi millenniumok mint az államok saját történelmének önünneplései, legfeljebb az időszámítás hagyományában kapcsolódtak a korábbi, középkori és újkori millenniumi elképzelésekhez, azaz abban, hogy az ezer esztendőt az „idő teljessé válásának” és megújulásának tekintették. Az első millennium chiliasztikus várakozásai és a 19. századi millenniumok szemléletüket tekintve tehát lényegileg különböznek egymástól: míg az előbbieken az emberek Krisztus eljövételét, a jelen világ végét és pusztulását várták, a 19–20. századi állami millenniumok kapcsán magát az idő elteltét, az ezeréves történelmet, vagy annak évezredes teljességét tartották és tartják ünneplésre méltónak.

Az 1896-ban megült magyar millennium különben teljesen újszerű volt abban a vonatkozásban is, hogy eltért az ezredik évhez kapcsolt több évszázados magyar történelmi hagyománytól, amely az államalapítást – Szent István koronázását – ehhez az időponthoz kötötte. Az államalapításnak már nem a koronázást, hanem a honfoglalást tekintik, amelynek időpontját az Akadémia történészbizottsága állapította meg.[11] Ez tehát egy „tudományosan” meghatározott időhatár, szemben a Szent István-i államalapítás hagyományok diktálta időszámításával.[12] Az állami-politikai ideológia jelentős elmozdulása volt ez, hiszen már nem a keresztyén állam létesítéséről, hanem az új hon fegyveres elfoglalásáról van szó. Ennek az elmozdulásnak a háttérében, melynek során Szent István alakja szinte elhalványulni látszott a görög-tüzes Árpád-kultusz mögött, az ellenzéki politikusoknak a millennium kapcsán sikeresen vívott szimbolikus-politikai akciói húzódtak meg.[13]

A millenniumi program kialakulásának negyedszázados folyamatában egyre nagyobb hangsúlyt kapott annak retrospektív jellege.[14] A kezdetben a nemzet haladását dokumentálandó millenniumi kiállítás is ennek folyományaként bővült ki a történelmi kiállítással. A honfoglalás évfordulójának megtartásával Magyarország eltávolodott az európai millenniumok leggyakoribb tartalmi mozzanataitól is; más országokban általában ugyanis többnyire az illető nép megkeresztelkedése, uralkodójának megtérése vagy megkoronázásának időpontja szolgáltatta a millenniumi ünneplés alapját.[15] A millennium megülésének gondolatához valószínűleg jelentős mértékben járult hozzá az orosz millenniumi ünnepségek hatása 1862-ben. Novgorodban még ugyanezen év szeptember 8-án felavatták a cár jelenlétében az orosz millenniumi emlékművet, Mihail Mikesin alkotását.[16]

A magyar honfoglalás ünneppé emelése, annak a magyarság hegemoniájával kapcsolatos allúziói miatt a

nemzetiségek számára nehezen volt elfogadható. A kormánypárt politikai retorikájában ezért többnyire az ország ezredéves fennállását vagy a pusztaszeri „első alkotmányozás” fontosságát hangsúlyozták. Azt, hogy a közszereplők a millennium kapcsán a honfoglalást vagy az ország ezeréves fennállását, az ország korábbi lakosait meghódító Árpádot vagy az évezredet megélt magyar államiságot tartották-e ünneplésre méltónak, főképpen politikai nézeteik határozták meg. Érdekes megfigyelni, hogy például Trefort Ágoston a millenniumi ünnepet sürgető felvetések kapcsán a Szabadelvű Párt minisztereként nem a honfoglalásról beszél, hanem úgy fogalmaz, hogy „a kormány ...örömmel áll a mozgalom élére, mely Magyarország ezredéves állami létének méltó megünneplését sürgeti”.[17] Göndöcs Benedek szerint is, aki a millenniumi ünnepségek egyik legbuzgóbb szószólója volt, főképpen a honalapítás aktusát – melyet elsősorban nem a fegyverek győzelmében, hanem az alkotmányozásban lát –, azaz a pusztaszeri gyűlést kell a millennium fő tárgyává tenni: „szabad ég alatt, sátrakat ütve, ülj meg a nemzet, az alkotmányteremtő gyűlés helyén, az ezredéves emléknap áldomását”.[18] Az ünnepségek végleges programjából még a „honalapítás” kifejezést is törölték, e helyett az „államalapítás” ezredik évfordulóját említik.[19] Jókai az ezredéves kiállítás kapcsán a magyar nemzet karakter változatlan sajátosságát, a magyarság szabadságszeretét említi, mely kitüntette az egykori Árpád által vezetett népet is. „Midőn egész Európában az egyeduralom volt a kormányforma, a honfoglaló magyaroknak első ténye volt alkotmányt adni a nemzetnek, a szabadon választott fejedelmekkel szerződést kötni, mely a szabadságot biztosítja.”[20]

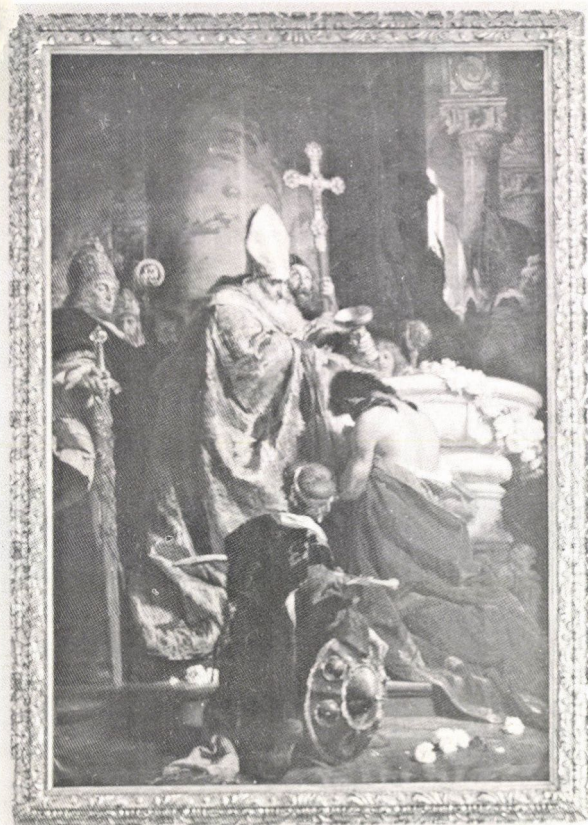
Ezzel szemben mások, így például az ellenzék vezér-szónoka, Eötvös Károly megfogalmazása szerint elsősorban Árpádnak kell méltó emléket állítani.[21] Galgóczy Károly szavaival az „ezredéves nemzeti ünnep legméltóbb tárgya: a mai Magyarország egész területének megszállása, vagyis a honfoglalás befejezése.”[22] A millenniumi emlékművek egész sora fejezi ki a millenniumnak Galgóczy írásából is kicsendülő territoriális aspektusát. Ennek példáiról, a millennium territoriális és hegemonikus tartalmát hangsúlyozó emlékműállításokról a későbbiekben szólunk. A millennium kétarcúságát az ünnep programjának kialakításával kapcsolatban mindvégig érzékelhetjük: politikai nézetek függvénye, hogy az ezeréves állami létet, fennállást, vagy inkább az egykori országfoglalást hangsúlyozzák-e a közszereplők.

A millennium tárgya körül vívott küzdelmekben nemcsak Árpád kultusza volt az újszerű, hanem jól megfigyelhető az Árpád- és Szent István-kultusz összeegyeztetésének, egybefoglalásának igénye is. A dualizmus korának kezdetén ugyanis az állami reprezentáció legfontosabb alkotásainak kiemelkedő hőse nem Árpád, hanem Szent István. A politikai programok kontextusában mindketten csupán különböző politikai nézetek szimbolikus alakjaiként szerepeltek. A millenniumi program végül a személyükkel is szimbolizált és egymástól eltérő politikai felfogások integrálásával alakult ki.

\*\*\*

A magyar história különböző elbeszéléseiben – mivelhogy többféle és gyakran egymással versengő történelem-elképzelésről van szó – a legérzékenyebb kérdésnek többnyire a legitimáló kezdetek számítanak. A „szent”





1. Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése, 1875.  
Magyar Nemzeti Galéria

kezdetek legfontosabb alakja szentté avatása (1083) óta Szent István. Magyarország ettől kezdve Szent István országának számít, koronája pedig önmagában is szimbolizálja mind az országot, mind pedig a (nemesi) nemzetet. István személye a nemzet számára az „ég adománya”, ... „eredete egészen az Égtől vagy on” fogalmazza meg Mausoleum-fordításában Horányi Elek.[23] Az augusztus 20-i Szent István-ünnep 1819-től József nádor rendelete alapján nem csupán a katolikusok vallásos ünnepe, hanem – minthogy a processzióban előírt módon részt vettek a társadalom más rétegei is, így a városi magisztrátus, az országos képviselők, a katonaság, a céhek és a diákság is – mintegy állami ünnep.[24] Nem tagadható ugyanakkor, hogy a Szent István-kultusz bázisának elsősorban az ország katolikus lakossága számított.

A magyar katolikus egyház a 19. század első felében, küzdve a jozefinizmus számára hátrányos következményei ellen, fontos bázisa a nemzeti királyságról szóló történeti – politikai elképzeléseknek.[25] A nemzeti királyság iránt megnyilvánuló autonómia-igényt – s egyben az egyház primátusát a politikai hatalom felett – fejezte ki az a monumentális oltárkép is, melyet Rudnay Sándor hercegprímás festetett meg az újonnan épült esztergomi székesegyház főoltára számára Hesj János Mihály Bécsben élő akadémiai festővel 1825-ben.[26] A kép Vajk – a későbbi Szent István – megkeresztelését ábrázolja, s egyben újszerű ikonográfiát teremtett meg ezen ábrázolások sorában. Szent István legendái ugyanis a későbbi uralkodó csecsemőkori megkereszteléséről szól-

nak, a keresztség elfogadásának ifjúkori vagy a házasságával kapcsolatos történeteit csupán a külföldi források említik. Ez utóbbiakra alapozva írja le Vajk megkeresztelésének jelenetét Fessler Ignác Aurél széles körben ismertté vált művében, amelyre támaszkodva rendelkezett meg Rudnay Hesztől az említett oltárképet.[27]

Már korábban, a 18. században sem volt azonban a nemzet minden rétege vagy csoportja számára elfogadható a pápától elnyert „angyali”[28] Szent Korona, vagy Szent István kultusza, azaz nem integrálta teljesen a Magyarországon élőket. E kultusz birodalmi, nemzetiségek feletti jellegét Szent István Intelmeire hivatkozva, miszerint „az egynyelvű és egyszokású ország gyenge és esendő”,[29] a nemzetiségekkel szemben tanúsított türelem bizonyítékként volt szokás idézni a magyar politikai diskurzusokban, mely türelem azonban a 19. században épp a nemzetiségek képviselői számára nem volt eléggé nyilvánvaló. Egyes magyar protestánsok is már a 18. században hangot adtak ellenérzéseiknek. Szent István kultuszának számukra vallási okokból elfogadhatatlan mozzanatain túl, mint pl. a Mária-, és ereklyetisztelet, a Szent Koronával kapcsolatban is fenntartásaikat fogalmazták meg.[30] Ezekről az ellenérzésekről, s azok politikai-ideológus tartalmáról az alábbiakban még szólnunk kell.

Szent István megkeresztelésének történeti kérdését tehát a 19. században politikai-szemléletbeli megfontolások terhelték, nevezetesen a magyar egyháznak és ezáltal a magyar államnak közvetlenül a pápától eredő legitimitációja, illetve politikai önállósága. Az e körül zajló történeti polémiákban Szent Adalbert személye a német császár püspökeitől független magyar egyházat jelképezte, Vajk megkeresztelésének jelenete pedig, mint történelmi parabola, az egyház elsőségére utalt a királyság felett. Az ifjúkori megkeresztelkedés ideológus tartalmát a független egyház és királyság egységének ábrázolásával fejezték ki történetírók és festők egyaránt.[31]

A Szent István-tisztelet különösen élénken nyilvánult meg az abszolutizmus enyhülése idején, 1860-ban, amikor ismét lehetővé vált az ünnepélyes augusztus 20-i körmenetek megtartása. 1867 után az országot kormányzó Szabadelvű Párt képviselői, s a Magyarország dualizmusbeli létét elfogadó történészek és állami hivatalnokok gyakran hivatkoznak a szent uralkodó alakjára,



2. Johann Nepomuk Geiger: Szent István megkeresztelése, 1842–1844.  
Litográfia, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok





3. Strobl Alajos: Szent István legyőzött ellenségei hódolatát fogadja.  
Dombormű a budavári Szent István-emlékszobor talapzatán, 1906

egyrészt azért, mert ez volt az ország legrégebbi, az állami léttel kapcsolatba hozott és ekkorra már jó részben szekularizálódott kultusza, másrészt mivel Szent István személye, tekintettel a Habsburgok korábbi Szent István-tiszteletére [32] elfogadhatónak tűnt összbiradalmi szempontból is. Ezért válhatott Szent István megkeresztelésének ábrázolása a kiegyezéssel bizonyos önállóságot nyert magyar állam egyik első reprezentatív művészi megrendelésének tárgyává.

Az 1869-ben kiírt állami történelmi képpályázatot Benczúr Gyula nyerte el 1870-ben. Vázlatának bal oldali képmezőjén a fejét keresztvíz alá hajtó Vajkot, középtérben a trónuson ülő Gézát és feleségét, jobb oldalon pedig a pogány papság képviselőit lehet látni. Jól kivehető, hogy Benczúr latin kereszt alakú mellkeresztet festett a királyné ruhájára. Talán azért, mert osztotta Horváth Mihály nézetét, miszerint a megkeresztelkedés Géza állítólagos második, lengyel származású feleségének, Adelheidnak volt köszönhető. Horváth Mihály célja Szent István megkeresztelésének forrásokon alapuló részletes leírásával a magyar egyház nyugatos igazodásának történeti igazolása lehetett. [33]

Benczúr állami megrendelésre festett képe azonban mind tartalmában, mind pedig művészi eszközeiben jelentősen eltért díjnyertes vázlatától. Az állam által megrendelt, s 1875-re Münchenben el is készült nagy mű sem kompozíciójában, sem pedig tartalmában nem köthető az 1870-es díjnyertes vázlatához. Képének valószínűleg Johann Nepomuk Geiger képe lehetett egyik ikonográfiai előzménye. Geiger képét Wenzel Gusztáv részletesen ismerteti, köztük a jelenet egyes résztvevőit is, Szent Adalbert, III. Ottó császár és „Szent Szeverinói Theodát” szerepét a keresztelésnél. Wenzel leírása Fesslerre támaszkodik. [34] Benczúr a megrendeléskor bizonyára megfelelő instrukciókat kapott képének tárgyával kapcsolatban. A kultusz-kormányzat részéről a szerződést Pauler Tivadar jogtudós, történész, Vallás és Közoktatási miniszter kötötte meg a művésszel 1871-ben. [35] Joggal vélhetjük, hogy a kész kép és a vázlat történeti felfogásának különbségeihez ez a mozzanat lényegesen járulhatott hozzá. Az állam által megrendelt képen nem a két hit képviselőinek szembeállításáról van már szó, mint a vázlaton, hanem a magyar királyság legfontosabb legitimáló kezdeteiről.

A keresztelés beállításának irodalmi forrása minden bizonnyal a fentebb már említett, Fessler által leírt jelenet. Vajk megadóan hajtja fejét a szent püspök keresztvíze alá, miközben gyöngyökkel keletiesen befont fekete haja félig eltakarja arcát. A térdelő Vajk mellett ott áll császári díszben III. Ottó és a keresztapa, Sanseverinói Deodatus. [36] A kép leghangsúlyosabb pontjain, a nézőhöz a legközelebb két kardot és egy pajzsot látunk: az egyiket jól kivehető a német császári birodalmi címer, ez a császári klenódiumok részét alkotó ún. „ceremoniakard”, melyet a császár maga előtt tart. [37] A másik, melyet Szent István térdre ereszkedő apródja hordoz, tört, drágakődíszes markolatával igen hasonló ahhoz a szabványhoz, melyet ma szintén a császári klenódiumok részeként őriznek Bécsben, s amelyet a magyar hagyomány szerint eredetileg Attila örökségeként bírt az Árpád-ház. [38] A két kard hangsúlyos szerepeltetése egy vallásos-liturgikus eseményen, akárcsak az előtérben elhelyezett roppant pajzs a kép szimbolikus értelmezésére utal: az itt megkeresztelt uralkodó – István – a császárhoz hasonlóan a „kereszténység karját illetve kardját”, Magyarország pedig „erős pajzsát” jelentik. [39]

Szent István kultusza, amely a kiegyezéskor még hatásosan szimbolizálta a magyar államiséget, a század végére politikai-hatalmi küzdelmek tárgyává vált, különösen az augusztus 20. állami ünnep emelésekéről folyó törvényhozási vitában. Itt is – akárcsak a millennium kapcsán – a nagy politikai tömbök historizáló köntösbe bújtatott és szimbolikus küzdelméről volt szó, mely egyben következménye is volt a kilencvenes években vívott egyházpolitikai küzdelmeknek is. [40] Az ellenék, s különösen a protestáns képviselők tiltakozása ellenére, Szent István napja, augusztus 20. 1891-től törvény által is deklarált állami-nemzeti ünnep. [41] Különös, hogy a szent uralkodóra hivatkozó állami-politikai reprezentáció ellenére, köztéri szobrának felállítására meglehetősen későn került sor: Budapesten 1906-ban avatták fel és szentelték meg Ferenc József jelenlétében Szent Istvánnak Strobl Alajos által mintázott budavári lovasszobrát, melynek felállítása ekkor már évtizedek óta húzódott. Szent István köztéri szobrának létrehozását gr. Pálffy Mór királyi helytartó kezdeményezte azon a díszében, amelyet Scitovszky János bíboros-hercegprímás adott a pesti Szentháromság-szobor felszentelésékor



1863-ban. Az első király szobrának köztéri elhelyezését később is inkább az egyházi körök (pl. Simor János hercegprímás 1880-as években), valamint a legitimista nézeteikről ismert arisztokraták szorgalmazták (pl. Apponyi Albert, gr. Károlyi György stb.). A szent uralkodó szobrának alapkövetétele végül a millenniumi ünnepségek programjába is belekerült.[42] Azonban nem ez volt az egyetlen, a Szent Koronával és Szent István alakjával kapcsolatos mozzanat a millenniumi ünnepségeken.

A millenniumi eseménysorozat legfontosabb részét a kormány által javasolt „korona ünnepe” jelentette, hátterbe szorítva olyan programpontokat, mint például az Országgyűlés két házának – eredetileg Göndöcs Benedek apát által javasolt – pusztaszeri együttes ülése. A millenniumi ünnepségek csúcspontját nem ez, hanem a – Ferenc József megkoronázásának emléknapiján, június 8-án megrendezett – hódoló felvonulás képezte, amely alkalmat nyújtott a Szent Korona tiszteletére is, egyaránt ünnepelve az uralkodót és a keresztény nemzeti állam fennállását. Ez utóbbi eseményeket a kormány által 1895-ben készített program „*az ezeréves állami fennállás tulajdonképpen ünnepése*”-ként határozta meg.

Hogy a program kialakításában az egyes politikai szereplők szándékai milyen mértékben érvényesülhettek, plasztikusan mutatja az a mozzanat is, hogy az 1895-ös programváltozatokból végül az uralkodó döntésének megfelelően maradt ki a millenniumi történelmi menet, s szűkült le pusztán banderális felvonulássá.[43] Nem azért, mintha a tervezett menet nem lett volna eléggé lojális szemléletű, hanem talán azért, mert Ferenc József az előbbi itélte a koronázási ünnephez illőnek.[44]

A történelmi menet, melyet ekkor már jó egy éve, részletesen megtervezett Vágó Pál és Strobl Alajos, a Műbarátok Körének szervezésében a magyar történelem folyamatát szemléltette volna. A művész-tervezők szerint a *Tíz évszázad felvonulása* címet viselő menetet Hungária allegorikus kocsija kezdte volna, s az utolsó évszázadot az 1848-as forradalom jelenei, valamint Ferenc József és Erzsébet királyné apoteózisa zárta volna. A menetben 2224 személy, köztük 977 lovas vett volna részt.[45] A történelmi menetet a maga szimbolikus és allegorikus csoportozataival a magyar történelem folyamatának művészi-emelkedett és stilizált képét nyújtotta volna. Az ehelyett megvalósult banderális felvonulásnak is voltak ugyan historizáló mozzanatai, azonban anélkül, hogy a történelem egészének folyamatát az előbbihez hasonló módon ábrázolni kívánták volna. A két menet között annak történelemszemléletét és politikai üzenetét illetően is lényegi különbségek voltak: a Vágó Pál-féle historizáló felvonulásban bárki részt vehetett, ha kosztümjének elkészítéséhez hozzájárul, bemutatva, hogy az ezer esztendő hogyan egyesítette az ország-lakosokat, akik saját magukat, történeti múltjukat reprezentálták volna a százezres tömeg előtt. A magyarországi nemzetiségek közül a szászok és kunok Szent László, az izmaeliták és örmények az Anjouk korának, a horvát, szerb és román nemzetiségek pedig Hunyadi János csoportozatában kaptak volna helyet.[46] Ezzel szemben a hódoló menet tényleges résztvevői, a törvényhatóságok, megyék, főurak és a főpapok voltaképpen az államhatalom képviselőiként reprezentáltak a tömeg előtt, amely a menetnek csak szemlélője, s nem résztvevője volt.

A Képviselőházban folytatott vitákból kiviláglik, hogy a millenniumi program retrospektív jellegét elsősorban

az ellenzéki pártok politikusai, vagy a nézeteikhez közel álló szereplők szorgalmazták: miközben az Árpád-kultusz olyan – máig élő – historizáló emlékeit, mint amilyen a Feszty-körkép volt (1894) magánerőből, s nem államköltségen hozták létre.[47]

A kormány által készített különféle javaslatok élénken tanúskodnak az igyekezetről, hogy a millenniumi ünnep során lehetőleg integrálják az ellenzéki javaslatokat is.[48] A millenniumi ünnep kapcsán vívott szimbolikus küzdelmeknek akartak ezzel véget vetni, amelyhez úgyszintén hozzájárult Apponyi Albert grófnak a „Treuga Dei”-re vonatkozó javaslata a terméketlen képviselőházi viták berekesztésére. A millenniumi ünnep kormány által beterjesztett programját végül vita és hozzászólás nélkül fogadta el a parlament.[49]

A program lojalitási ünneppé való alakulásában legfontosabb szerepe Wekerle Sándor, illetve Bánffy Dezső kormányának volt. A kutatás újabbán feltárt adatai arra utalnak, hogy maga Ferenc József – a magyar kormány minden lojális és szimbolikus akciója ellenére – nagyon határozottan elejét állta annak, hogy a millenniumi ünnep a magyar kormány számára nemzetközi fellépést biztosítson. Ellenezte még a látszatát is annak, hogy Magyarország önálló államként jelenjen meg; részletekbe menően gondoskodva arról, hogy az ünnep nemzeti keretek között maradjon, s még csak a Monarchia viszonylatában se legyen annak jelentősége.[50]

Ennek fényében valószínűnek kell tartanunk, hogy a millenniumi Árpád-kultuszának és Ferenc József historizáló reprezentációjának összekapcsolása, vagy Ferenc József ekkoriban élénken hangoztatott Árpád-házi leszármazásának mozzanatai nem az uralkodó személyes meggyőződése miatt kaptak nagyobb hangsúlyt, hanem ezek a hazai politikai játszmák részei lehettek. Az uralkodó reprezentációja kapcsán az Árpád-ház, és különösen Árpád ábrázolásával gyakran szembesülhettek a századfordulón élők: Ferenc Józseffel kapcsolatban minduntalan felmerült Árpád-házi származásának kérdése.[51] Nemcsak III. Bélának és feleségének az uralkodó költségén a budavári Nagyboldogasszony-templomban megépített sírköpolnája kapcsán esett erről szó, hanem más alkalmaknál is.[52]

Érdekes e vonatkozásban a budai királyi palota új szárnyában a Szent Istvánról elnevezett reprezentációs terem programja.[53] Hauszmann Alajos itt romanizáló burkolatokba beillesztett majolika-képeket tervezett, melyek az Árpád-házi uralkodók sorát ábrázolták, I. Endrétől III. Endréig. A királyok és szentek hármastatú mezőkben sorakoznak: Szent Imre, I. Béla és Szent László alakját Könyves Kálmán, II. Endre és Szent Erzsébet alakja követi, III. és IV. Béla képét pedig Boldog Margit egészíti ki. Szent István két képen is megjelenik, megújítva a Szent István-ábrázolások addig alkalmazott ikonográfiáját.[54] Az első képen mint a hit terjesztőjét látjuk a nagy uralkodót, kezében Szent Móríc lándzsájával, amelyet egy marokra fog kis kezi keresztjével, fején pedig a Gézának küldött és tőle megörökölt korona látható. A másik képen a Szilveszter pápától kapott koronát helyezik a fiatal uralkodó fejére, mellette párnán nyugszanak a Gézától reahagyott insigneak.[55] A Szent Koronához csatlakozó legitimitás-képzetek bizonyos korrekciójáról van itt szó, illetve az Árpád-háznak Szent Istvánnál korábbi legitimitásáról.[56]

A Szent Korona kultuszának egyik támogatója kétségkívül a katolikus egyház. Így például Simor érsek a korona iránti pietas kifejezésére külön Te Deumot ren-



delt el a korona 1790-ben történt hazaszállításának száz-  
éves évfordulóján.[57] Az 1900. év, Szent István megko-  
ronázásának 900 éves évfordulója, ismét alkalmat nyújt-  
ott ünneplésére. Ezek a vallásos mezben megjelenő  
nemzeti megemlékezések azonban korántsem kaptak  
akkora hangsúlyt és publicitást a század fordulóján, mint  
az Árpáddal kapcsolatos millenniumok: a honfoglalás  
1896-ban és Árpád halálának 1907-ben megrendezett  
évezredes ünnepei, s az ezekkel kapcsolatos emlékal-  
kotások.

\*\*\*

Árpád kultuszának tényleges tartalmára nézve nem  
nyújthat elégséges megértést a millennium idején, a  
különböző ünnepi alkalmakkor a politikai megnyilatko-  
zások során alkalmazott retorika, s az ezzel kapcsolatba  
hozható képzőművészeti reprezentáció. Hogy miért  
alakult ki a századforduló idejére Árpád kultusza, s mi  
volt annak tényleges jelentése és tartalma, ahhoz át kell  
röviden tekintenünk a honfoglalás hőisével kapcsolatos  
irodalmi és művészeti hagyományt.

Az Árpád-kultusz tartalma erőteljes változásokon  
ment át a múlt században. Fogalmazhatunk úgy is, hogy

a honalapító, honfoglaló Árpád kultusza a reformkori  
előzmények után a millenniumi gondolat felmerülésével  
párhuzamosan erősödött meg, miközben tartalmában  
meg is változott, szekularizálódott. A század második  
felétől már alig hoznak fel személyével kapcsolatban  
biblikus hasonlatokat, és nemigen esik szó korábban  
emlegetett „rejtett szentségéről” sem. Árpád megelőlege-  
zett „szent” voltát a magyarok kereszténységre való  
áttérése után a sírja fölé épített templom is kifejezte.[58]

A személyével kapcsolatos korábbi irodalmi művek, s  
az ezekkel összefüggésben álló képek gyakran hasonlí-  
tották őt a bibliai Józsuéhoz, magát a honfoglalást pedig  
a zsidók exodusához. Így például a Nádasdy-féle  
Mausoleum képeit kísérő dicsőítő versek, elogiumok is  
második Jozuének nevezik Árpádot, aki, mint a zsidókat  
a bibliai hős, behozta a magyarokat az ígért földjére,  
Magyarországra.[59] A Mausoleum azonban nem mossa  
el a magyarok keresztény hitre térésének történelmi  
fordulatát sem, így Gézát, aki a „keresztény magyarok-  
nak első hercege”, azért ünnepli a dicsőítő vers, mert az  
ő révén tört össze a „pogányságnak igája”, derült fel a  
„mennyei világosság”, s jött el végre az oly sok „vas  
esztendők után az arany időknek fényessége”. [60]

A Mausoleum bibliai hasonlata igencsak régi toposza  
a magyar históriának, a honfoglalást már a legrégebbi  
történetek is a kivonulás, az exodus bibliai párhuzamá-  
val jellemzik.[61] „A magyar nemzet a keresztény világ-  
korszak olyan kiválasztott népe, mint az ószövetségnek a  
zsidó” – állapítja meg Zrínyi Miklós Szigeti veszedelmé-  
nek bevezető soraival kapcsolatban Szörényi László.[62]  
Az őstörténetet megéneklő más szerzők szerint is a ma-  
gyarság története voltaképpen az isteni világrend betel-  
jesítése: a hun vagy szkíta korszakban azáltal, hogy a  
világ bűneinek ostorai, megtorlói voltak, a keresztény  
korszakban pedig azáltal, hogy a népek megtérítőjének,  
a kereszténység védelmezőjének szerepét játszották.[63]

Árpád tehát a 17–18. századi hagyományban nem  
valamiféle szekularizált magyar történelem hőse. Azt  
azonban, hogy személye a 18. századi katolikus és birod-  
almi Szent István-kultusszal szemben inkább a protes-  
táns történelemszemlélet alakja, illusztrálhatja Decsy  
Sámuelnek a Szent Korona hazatérése alkalmából megje-  
lentetett műve, melyben Árpádról mint megkoronázott  
királyról szól. A debreceni tudós orvos 1792-ben adta ki  
a Szent Koronáról szóló könyvét.[64] Ebben röviden  
összefoglalja a Szent Korona-kultusszal, s különösen a  
Szilveszter-bullával kapcsolatos kételyeit is. „Kételke-  
dünk” – írja Decsy „I. Arról, hogy Sylvester pápának az  
Isten angyla meg jelent és a lengyelek fejedelmének  
készített koronát Szent Istvánnak parancsolta volna  
adattnia. 2. Hogy a koronával együtt királyi méltóságot  
is adott, s adhatott volna nékie. 3. Hogy Szent István  
ezen koronáért nem csak magát, hanem egész birodal-  
mát is a Római udvar hatalma alá vetette volna.”[65]  
Decsy könyve miközben egyrészt összefoglalja kora  
legújabb tudományos nézeteit a koronával kapcsolatban,  
addig történelemszemléletére a néhány évtizeddel előbb  
ismertté vált anonymusi gesta legendás nemzettörténete  
nyomja rá bélyegét. Állításának lényege, hogy Istvánt  
nem a római pápa, hanem a főrendek szabad választása  
tette királlyá, akárcsak atyját, Gézát. A krónikákra hivat-  
kozva állítja ezt Decsy, mondván: a királyválasztás jogát  
„magokkal együtt hozták ki a Scythiából ki jött Magya-  
rok, és ámbár Árpád férfi maradékainak által adták  
légyen is az uralkodást, de a szabad választást minden-  
kor megtartották maguknak”. Az első király tehát Árpád



4. Az Árpádok mint a királyság szervezői.  
Melléklet az Árpád és Árpádok című  
díszműből a budavári palota Szent István-termének  
triptichonja alapján, 1907



volt, nem az Attilától való származása, hanem „a magyar nemzet szabad tetszése jussán” ... „királyi koronája is volt neki, de nem a mostani, hanem az, mellyel Attila 401-esztendőben megkoronáztatott”.[66]

Decsy Sámuel a Szent Korona-tan hagyományait a hatalom eredetének *communitas-elvével* állítja szembe, mely utóbbi szerint a nemesi nemzet elidegeníthetetlen joga a király megválasztása.[67] A szabad királyválasztói jog valóban nagy súllyal szerepel a magyar joghagyományban, ezt azonban a Habsburg uralkodókkal kapcsolatban csak néhány esetben volt alkalma a magyar nemesi országgyűlésnek gyakorolnia, I. Lipót alatt pedig ténylegesen megszűnt.[68] Az Árpád-kultusz, mint már Decsy művének idézett részletéből is kiviláglik, szoros kapcsolatban állt a szabad királyválasztás politikai igényeivel. A magyar jogfelfogás és a történeti hagyomány gyakran hivatkozott kérdése volt ez. A magyar őstörténet 19. századi felvirágzásában bizonyára szerepe volt művelői rejtett vagy kimondott Habsburg-ellenességének, vagy szabad királyválasztó politikai felfogásának is.[69] Valószínűleg ez a magyarázata a honfoglalás-kori jelenetek 19. századi népszerűségének. Ezek történelmi parabolákként hatottak, mint például Árpád választása, illetve pajzsra emelése, mely az érdekegyesítésnek historikus példája. Árpád pajzsra emelésének leírása nem szerepel ugyanis a magyar krónikás hagyományban, arról csupán Bölcs Leó bizánci császár feljegyzései szólnak. Ennek leírását használta fel Fessler Ignác Aurél, akinek sokkötetes magyar történelmi műve nyomán ez a jelenet az Árpád-ábrázolások népszerű ikonográfiai újítása lett a 19. században.[70]

Az Anonymus-gezsa által is alátámasztott nézet, miszerint a honfoglaló vezérek nem csupán kapitányok, hanem fejedelmek is voltak, a 19. század elején áttent a köztudatba. A talán legtöbbet forgatott történeti mű, Virág Benedek Magyar századok-ja is ekként tárgyalja őket. Ő Anonymusra hivatkozva, annak „duces” kifejezését „fejedelmek”-re fordítva, első fejedelemnek Álmost nevezi (Álmus, 884–889), Árpád csak a második, Szent István pedig a hatodik fejedelem 997–1000 között, 1000 után pedig király.[71] Árpád eredeti, szinte bibliainak nevezhető vallásosságát, országalapításának vallásos-profetikus jellegét, amelyet a pogány „bálvány-imádás” elutasítása is összeköt a későbbi reformált hittel, több eposz és irodalmi mű is ábrázolta a 18–19. század fordulóján.[72]

Pest város, illetve Pest-Buda országos központtá válásában a gazdasági okokon túl minden bizonnyal nagy szerepe volt nem csak a királyi palotának, hanem annak is, hogy a krónikák ide helyezték Attila és Árpád székhelyét, illetve sírját is. Szörényi László hívja fel a figyelmet a „szent sírok” motívumára a 19. századi irodalomban, mely különös hangsúllyal szerepel például Pázmándi Horvát Endre 1831-ben kiadott Árpád-eposzában is. Pázmándi – Ransanusra hivatkozva – Attila sírjának visszafoglalásaként értelmezi a honfoglalást.[73] (A művéhez mellékelt Blaschke János-illusztráció is Árpádnak s fiának, Zsoltnak és arájának Attila városába történő bevonulását ábrázolja. A leírás szerint a restaurált városban ünnepélyesen, hét nyílással ellátott diadalkapuval várták a hét vezér bevonulását, ahol Árpád azonnal megtartotta fia esküvőjét.) Thierry Amadé véleménye szerint az elveszett magyar epepeia „Attila, Árpád és Szent István sírjának hármasságára” épülhetett.[74] Árpád irodalmi kultusza a 19. században mintegy „felváltja” a barokk irodalom Attila-kultuszát, fo-

galmazza meg Szörényi László. Ez utóbbinak budai képzőművészeti emlékeiről is szólnak adatok: a 18. században a jezsuiták egyetemük egyik bejáratát Attilának és Budának mellszobraival díszítették.[75] A 19. században számos irodalmi feldolgozás szól arról, hogy hogyan vette Árpád birtokba ősenek, Attilának palotáját Sicambriában: Óbudán.[76] Nem csoda, hogy a hatvanas évektől kezdve ásatásokkal is igyekeztek sírját fellelni. Mind Thaly Kálmán, mind pedig később Henszlmann Imre több beszámolót is publikált Árpád sírjával kapcsolatos kutatásairól.[77]

Az Árpád-kultusznak a 19. század hatvanas éveiben megfigyelhető felívelése minden bizonnyal kapcsolatba hozható a korszak őstörténelmi érdeklődésével, s különösen Anonymus újabb kiadásaival és divatjával.[78] De hőse volt ő a reformkor magyarosítási mozgalmainak is. Alakja például szerepelt az 1847-ben Döbrentei Gábor kezdeményezésére megrendezett ünnepen, melynek során egy kiránduló irodalmi társaság magyar történelmi hősokról „keresztelte át” a budai hegyeket, így lett ekkor a Hármashatár-hegyi Gaisberg „Árpád bérce”.[79]

A hatvanas évek őstörténelmi érdeklődése nemcsak a történettudomány szférájára korlátozódott, hanem ebben az időszakban popularizálódtak a magyar nemzettudat legfontosabb mozzanatai. A folyóiratok sorra hozzák az őstörténelmi tárgyú tárcákat, elbeszéléseket és verseket, s versengve adnak ki ilyen tárgyú műlapokat.[80] Így például a Családi Kör című lap 1864 második felében indított magyar históriai tárgyú képcsarnokának második darabjaként jelenteti meg Than Mór kompozícióját, amely azt a jelenetet ábrázolja, amint az Etelközbe érő magyarok törzsfője, Álmos saját fiára, Árpádra ruhazza át a fejedelmi hatalmat. Than forrása Anonymus elbeszélése, aki szerint a honfoglalók a hosszú út fáradalmait után Munkács táján negyven napon át pihentek. Itt Álmos, a vérszerződéssel megkötött egységnek megfelelően, a fővezérséget fiának adta át.[81] A Than Mór elvesztett festménye nyomán készült litográfián Árpád fél térdre ereszkedve veszi át Álmos kardját, amely azonos a legendás Attila-féle szent karddal. Mellettük két főpap hálaadó áldozatot mutat be, s a képen láthatók a honfoglalás többi vezérlő kapitányai: így a turulos zászlót emelő Bulcsú, valamint Lehel vezér is.

Árpád alakja nem maradhatott ki a kiegyezés utáni magyar állam legfontosabb monumentális reprezentációjából, a Nemzeti Múzeum díszlépcsőházának programjából sem. A falakon körbefutó történelmi fríz képei között ott látni a később gyakran ábrázolt jelenetet: Árpád a legyőzött fejedelmek hódolatát fogadja. A Lotz Károly által tervezett művön a legyőzöttek csupán zászlóikat helyezik Árpád lába elé, alakjuk nincs különösebben nacionalizálva, kosztümjeik sem utalnak nemzetiségükre.[82]

Árpád kultuszát ez idő tájt a szoborállítási felbuzdulások is jelzik. Az Árpád-kultusz pesti hagyományainak fényében – ne feledjük, hogy Árpád szállását a Csepel-szigetre teszik a krónikák – szinte természetesnek vehetjük, hogy a honfoglalás millenniumának megülésének ötlete 1868-ban Pestváros törvényhatóságában is felmerült, mégpedig egy szoborállítási terve kapcsán.[83] Az ezzel kapcsolatos emlékirat megismétli a gyakran hangoztatott érvet, miszerint: „Fajunk az első, mely Európában alkotmányos monarchiát alapított.” Külön hangsúlyozza az ismeretlen szerző, hogy mindezt szerződésekkel, egyesülési, kormányzási és hódolati megállapodásokkal tette a nemzet. Felveti, hogy a szoborállítási azért





5. Blaschke János: Árpád kíséretével bevonul Attila városába, 1831. Rézmetszetes belső címlapkép Pázmándi Horvát Endre Árpád-eposzához



is indokolt, mert „koronás királyunk leányágon Árpádnak unokája”. A szerző sajnálattal említi, hogy „Árpádnak e honban, melyet számunkra szerzett, nincs más emléke, mint a honnak rónái és bércei! Nem fogja e nemzetünk ezred éves alkotmányos létének dicső halmvainak közelében emelendő emlékekkel megülni?”[84]

Pest város javaslatát a millennium megülésére azonban megelőzte Kecskemét. Itt már 1861-ben folyamodott a városhoz néhány polgár, hogy Pusztaszer határában a Kecskemét város örök birtokában lévő pusztán, a város majorja tövében álló „Széphalom” neveztesék el Árpád halmának, s javasolták, hogy a város kezdeményezze az országgyűléshez beadott folyamodványában egy „országos emlék” felállítását.[85] Úgy vélték ugyanis, hogy szoborral is meg kell jelölni azokat a Kecskemét határában lévő halmokat – pontosan hetet –, melyeket Anonymus nyomán kutattak fel, s melyeket a hagyomány szerint a honfoglalók süvegeikben és tarsolyaikban hordtak itt össze a pusztaszeri gyűlés után, mintegy annak örök időkre szóló emlékműveiként.[86]

A szoborállítás kérdése az elkövetkező években másutt is rendszeresen visszatér, így például Borsodi Szilágyi Dezső felveti, hogy Árpádnak feltétlenül lovas szobrot kell Pesten állítani.[87] A Hentzi-szobor körüli politikai viharok lecsillapításának egyik ötlete volt, hogy a Hentzi-térre (ma Dísz tér, korábban más alaprajzzal Szent György-tér) állítsák fel magyar hősök, így Árpád, Hunyadi János, Zrínyi Miklós és egy Mária Terézia-kori



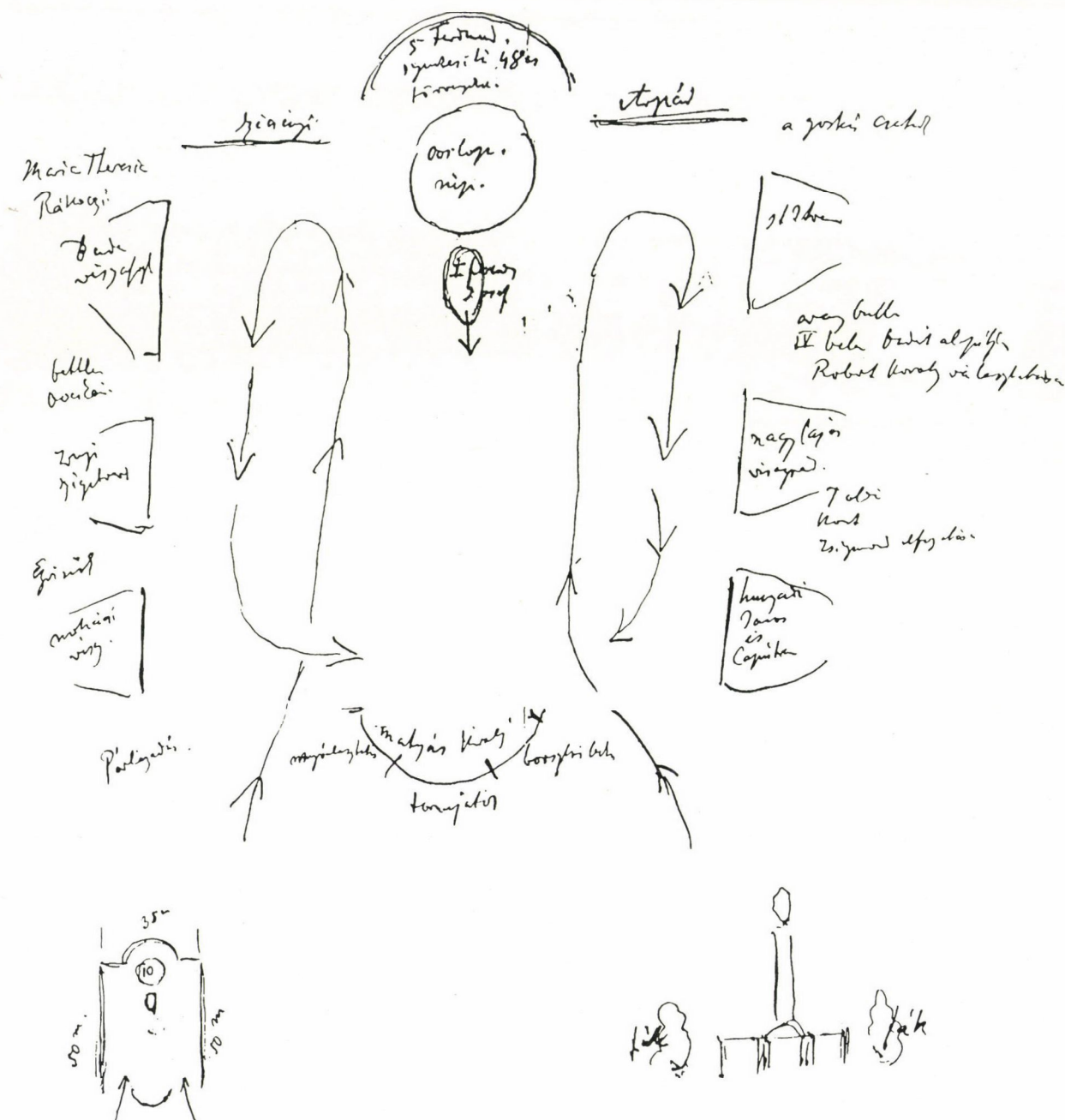
6. Than Mór: Álmos átadja a fővezérséget Árpádnak, 1864.  
Litográfia, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok

generális szobrait is.[88] Az ezredévi emlékmű létesítésének ötlet-kavalkádjából néhány kiemelkedően bizarr tervet is meg kell említenünk, amelyek az Árpád-kultusz századvégi „hipertrófiáját” is tükrözik, mint például az ezer méter magas piramis ötlete, csúcsán Árpád-szoborral, vagy a Gellért-hegyi pantheon-tervek, gigantikus kupolaként elképzelt Szent Korona formációkkal.[89]



7. Lotz Károly: Árpád fogadja a legyőzött törzsek hódolatát. Karton a Magyar Nemzeti Múzeum díszlépcsőházának freskósorozatához, 1874.  
Magyar Nemzeti Galéria





Ábrák. Berendezett nagy közéleti program - február, 1894

8. Székely Bertalan tervezte a milleniumi emlékmű programjához, 1894. Tollrajz. Szada, Székely Bertalan Emlékház

Mostanában fordult a figyelem Székely Bertalan egy korábban nem azonosított, 1894-ben készített vázlatrajzára, amely a milleniumi emlékmű általa tervezett elrendezését mutatja. Székely programja szerint [90] az emlékmű hosszanti tengelyében két félköríves alaprajzú tér áll egymással szemben, melynek fő nézetében V. Ferdinándot ábrázoló jelenetet tervezett, amint szentesíti az 1848-as törvényeket. Előtte oszlop magasodik, melyet a

„nép” képviselői vesznek körül. Mindezek előtt ovális talapzaton Ferenc József (I. József?) szobra. Az apszisszerű tér ezen részének két oldalán, mintegy a magyar történelem „kezdő” és „vég”-pontján, két kép jelenítette volna meg Árpádot, illetve Széchenyit. A hosszanti tengelynek a fő apszissal szemben fekvő félköríves terében Mátyás királyra vonatkozó jelenetek helyezkedtek volna el, míg a falakon képek sorakoznak Szent Istvántól kezdve Má-



ria Teréziáig. Az 1894-ben kelt lap, amely Székely felirata alapján egy általa összeállított program, érdekes kísérlet a függetlenségi és az aulikus hagyomány egyesítésére egy emlékmű programjában: nemcsak a birodalmi patriotizmus által korábban is akceptált hősokeket – mint például Zrínyi Miklós és Hunyadi János alakját – vonultatja fel, hanem a „népet”, sőt a 19. században a Habsburg-ellenesség történelmi paraboláinak tekintett olyan személyeket is, mint például Kont vagy Rákóczi. Külön érdekessége a tervnek, hogy Dózsa története is helyet kap benne, a mohácsi vész ábrázolása mellett ott látni a feliratot: „Pórlázadás”. A kompozíció fő nézetében megjelenített, az 1848-as törvényekre utaló részlet – illetve e törvények királyi szentesítésének megjelenítése – talán első kísérlet arra, hogy a millennium programjába integrálják a magyar forradalom történelmi hagyományait is. Az eltérő politikai, történelemszemléleti nézetek egyesítésének kísérlete azonban – mint azt március 15. országos ünnepé emelése körül 1898-ban zajló képviselőházi csatározások és hírlapi viták mutatták – aligha volt megvalósítható.[91] Székely imént említett tervét egyelőre nem sikerült a millenniumi emlékmű-programok egyik fázisával sem azonosítani, ám nem zárhatjuk ki, hogy kapcsolatban áll annak azon korai változataival, amelyek nem kizárólag emlékművekre, hanem képekkel díszített csarnokokra vonatkoztak.[92]

A millenniumi ünnepségek egyik legismertebb létesítménye a budapesti Millenniumi emlékmű, amely a



9. Lorántfi Antal–Wisinger Mór: Díszpajzs „Magyarország fennállásának ezeréves emlékére”, 1896.  
Galvanoplasztika, Budapesti Történelmi Múzeum



10. Lorántfi Antal–Wisinger Mór: Díszpajzs „Magyarország fennállásának ezeréves emlékére”, 1896.  
Részlet: Szent István megkeresztelése

maga határos tömegével a magyar nemzeti történelem kettős eredetmitosztát – Árpád és a Szent Korona kultuszát – egyetlen kompozícióban egyesíti.[93] Az egész programban Szent István alakja nem kap nagyobb hangsúlyt, mint a későbbben élt királyok; személyét vagy szentségét nem, csupán koronáját emeli ki Zala György és Schickedanz Albert műve. Az eltelt évszázadokat meglehetősen mechanisztikusan egy-egy király gyalogos alakja jelképezi itt Árpád és vezéreinek lovas szobrai mögött. Az állam által, pályázat nélkül megrendelt emlékmű egészének mondanója – megfelelően a millenniumi ünnep kormányzópárt által meghirdetett programjának – az ezer éves állami lét köztéri reprezentációja.[94] Az ország ezeréves fennállására való hivatkozást a populáris kiadványokon is megtalálni. Így például azon a galvanoplasztikai eljárással készített díszpajzson, melyet Lorántfi Antal tervei alapján kivitelezett Wisinger Mór, s melynek felirata: „Magyarország ezredéves fennállásának emlékére”. A pajzs középpontjában Árpád pajzsra emelését mintázta meg a főiskolai tanár Lorántfi, a szélein, kartusokban pedig az ezer év történetének kiemelkedő eseményeit látjuk Szent István megkeresztelésétől Ferenc József megkoronázásáig.[95] Az ezer esztendőre hivatkozik, ám annak megidézéséből nem



11. Halász István–Kollarz István: „Magyarország 1000-éves alkotmányos-fennállásának örömmünnepe”, 1896.  
Emléklap. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok



felejt ki az 1848–49-es eseményeket sem a „Magyarország 1000-éves alkotmányos fennállásának örömnépe” címet viselő emléklap, melynek középpontjában a Lánchíd panorámája előtt trónuson ülő Hungária alakját látni. Mögötte kivont karddal, védelmezően Árpád áll, míg a mennyei szférában, Hungária feje fölött felsejlik Attila villámokat szóró isteni figurája is.[96] Árpádnak ezt a harcos vagy védelmező karakterét többnyire a függetlenségi szemléletű millenniumi emlékműveken vagy képeken jelenítik meg. Kardjához kap azon az emléklapon is, amelynek felirata: „Honalkotó Árpád vezér dicsőítése a honalapítás ezredik évfordulója örömnépe”, s amelyen a honfoglaló vezér szobra körül ott gyülekeznek a magyar történelem függetlenségi törekvéseinek mindenkorai hősei, Bocskain és Rákóczin kezdve Zrínyi Ilonán át Kossuth Lajosig és Batthyány Gyuláig. Árpád szobra alatt Petőfi emeli esküre karját.[97]

A millenniumra rendelt alkotások közül külön szót kell ejtenünk az „országos hét emlékoszlop” felállításáról, melyek történetéről Thaly Kálmán külön kiadványban emlékezett meg.[98] Illetékessége e tárgyban kétségtelen, hiszen ő vetette fel ellenzéki parlamenti képviselőként az oszlopok felállításának ötletét 1890-ben. A Rajna melletti niederwaldi Germania-emlék, a regensburgi Walhalla és a Torino felett emelkedő Superga messziről látható monumentumait állította ezek példájaképpen a képviselők elé.[99] Thaly javaslata alapján olyan emlékoszlopok felállításáról van szó, amelyeknél „a magyar állameszme az irányadó”. [100] Úgy vélte, hogy az emlékeket az ország feltűnő és kiemelkedő pontjaira kell telepíteni, nemcsak azért, mert szerinte ezeken a helyeken, a katonai útvonalak mentén zajlottak le a honfoglalás nevezetes csatái, hanem hogy az országban élő nemzetiségek, valamint a bejövő idegenek lássák, „magyar föld, amelyre léptek, ... magyar föld, amelyen laknak, és valamennyi nemzetiségnek kijusson belőlük”. [101] Hét emléket állítottak föl, négyet az ország „négy főkapuja” mentén, a többit pedig az ország belsejében. A hetes szám itt egyben szimbolikus értelmű is: emlékeztetnie kell a honfoglalók hét vezérére is.

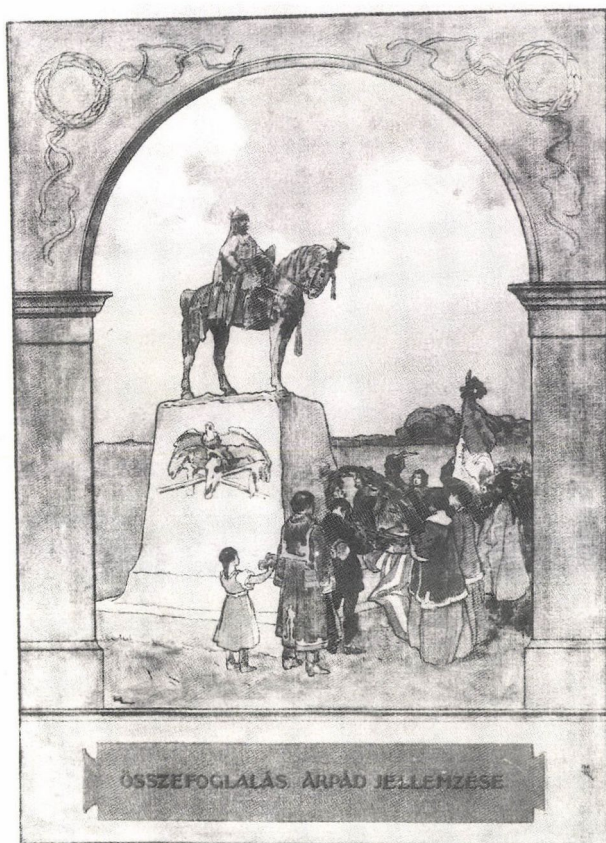
Észak felől Munkácson, a várban áll az első oszlop, emlékeként annak, hogy a magyarok főserége itt ereszkedett le a magyar Alföldre. Az itt emelt obeliszk tetején turulmadár volt látható, csőrében hordozva Attila legendás kardját, melyet, a hagyomány szerint Árpád örökölt meg tőle.[102] A második emlékmű az ezzel szemközt fekvő országrészen, a déli határon, Belgráddal átellenben a zimonyi várban emelkedett. Vár- vagy őrtoronyszerű kiképzést kapott, tetején turulmadárral, tornyai között oroszlanok vigyázta Hungáriával. A zimonyi emlékmű a szerbeknek szólt: „jegyezzék meg jól, hogy csak a Száváig, – ne tovább!” [103] Nyugaton a dévényi határhegyet szemelte ki Thaly az emlékmű számára, mivelhogy némely kútfő szerint Szvatopluk morva fejedelem székvára volt a honfoglalás idején. Az emlékmű sokszögű talapzaton emelkedő korinthoszi oszlop, tetején kardját leeresztve tartó honfoglaláskori vitézzel. Thaly ötlete volt ez a leeresztett kard, a szobrász, Jankovits Gyula eredetileg buzogányos vitézt tervezett. Mint a történész említett művében kifejti, a vitéz kezébe, „Ausztia felé fordulva azért javasolt leeresztett görbe magyar kardot helyezni”, hogy a leeresztett tartással „jelképezze az ország hódításának befejezését” ... „Fölemelt, vágó kardot, úgy pl. mint Jellasics szobrán Zággráiban – mely Magyarország felé vág – azért nem javasoltam, mert kerülni akarám Ausztriának ezzel mintegy provocálását.” [104]

Ugyanez a vitéz-alak állt az ország keleti kapujánál, a Brassó melletti Cenk-hegyen lévő emlékművön is. Thaly szerint – oláhoknak nevezve a román nemzetiséget – a hely szől az oláhoknak és szől a brassói szászoknak: „tiszteld a magyar államot, melynek földje neked hazát adott és szől biztatón az alatta elterülő síkságon lakó székelységnek, a magyar anyaország titeket nem hagy el!” [105] Thaly megemlíti egyik szempontját, hogy azon a helyen álljon ez az emlékmű, amelyen korábban az egyesült osztrák–orosz seregek Bem tábornok felett 1849-ben aratott győzelmét hirdető, az osztrákok által emelt emlékmű állt 1860-tól kezdve. Ennek felirata volt: „Austria cum Russia unita – Rebello devicta.” [106]



12. Tardos Krenner Viktor: Árpád pajzsra emelése, 1896. Freskó a pannonhalmi apátság millenniumi emlékkápolnájának kupolájában (reprodukción)





13. Hegedűs László: A magyar nép hódolata Árpád előtt, 1907.  
Melléklet az Árpád és Árpádok című díszműből (reprodukció)



14. Komáromi Kacz Endre: Árpád sírja, 1907.  
Melléklet az Árpád és Árpádok című díszműből (reprodukció)

Az ország belsejében lévő emlékművek közül az egyiket a Nyitra melletti Zobor-hegyen [107] állították fel, a másikat Pusztaszeren, az utolsót pedig Pannonhalmán. Pusztaszeren Árpád-emlékmű készült, lépcsőzetes, oszlopos magas talapzaton ül a honfoglaló vezér, kezét kardján, az ölében nyugtatja.[108] Pannonhalmán Árpád utolsó, bánhidi csatájának és István király államalapításának emlékére emeltek kápolnaszerű monumentumot. A kupola belsejébe Árpád pajzsra emelésének képe került, mely egyben apoteózis is. A kupola eget jelképező terében, alulnézetben ábrázolt jelenet a pogány Árpádot – a szentekhez hasonlóan – mintegy a mennyekbe szállva ábrázolja. Az emlékmű ikonográfiai programjában szinte teljesen összeolvadnak a Szent István-kultusszal kapcsolatos keresztény-szakrális motívumok a honfoglaló magyarok pogány rítusainak ábrázolásával: az emlékkápolna terének centrumában felállított, kezében a Szent Koronát tartó Asztrik-szobor fölött, a kupolában ott látni Árpád rituális hatalomba emelésének aktusát, s mellette a pogány papokat, amint épp leszúrni készülnek a feláldozásra váró fehér lovat. A korona motívuma mint jelkép még egyszer megismétlődik: a kupola laternája kapott a Szent Koronához hasonló kiképzést. Árpád emeltetésének a kupolán belüli ábrázolása végül ide, közvetlenül a szent korona alá került, mely kvázi „megkoronázza” azt.[109] Árpád apoteózisának szemléltető és tanúi a kupola csigolyéba megfestett, s a magyar címereket tartó angyalok is. Árpád és Szent István kultusza ezen a helyen olvad össze leginkább, s

ebben az összeolvadásban nem Szent István kultusza, hanem Árpádé a domináns.

A századvég pogány magyarság-kultusza más monumentális emlékeken is megjelenik. Nemcsak a turulmadaras millenniumi emlékműveket kell ezek közé sorolnunk, hanem például Fadrusz János Tuhutum-emlékét is, melyet gyakran Tuhutum-oltárnak is neveznek, s mely rovásírással felirataival, lókoponyákból és fegyverekből álló díszével, tetején pedig turullal Erdély honfoglaláskori elfoglalásának emlékműveként készült 1902-ben.[110]

Az Árpád-kultusz kiteljesedésének csúcspontját 1907-ben, az Árpád halálának ezeréves évfordulójával kapcsolatos ünnepek jelentették. Iskolai megemlékezések, emlékművek megkoszorúzása, ünnepi misék hőse volt ekkor Árpád, akinek véréből kihajtott az Árpádck szenteket adó törzse. Árpád és az Árpád-házi királyok és szentek egybeolvadó tiszteletének, egybefoglalt históriájuknak állít emléket az a Csánki Dénes által szerkesztett díszmű, mely a korszak legjobb tudósainak tanulmányait foglalta össze e tárgyban. Mondhatjuk tehát, hogy az Árpád-kultusz nem csak a populáris kultúrában hagyott nyomokat, hanem a kor tudományos életében és a „magas” művészetekben is, hogy például csak Bartók Béla Árpád-témájú nagyzenekari szvitjére (1905) vagy Csontváry Kosztka Tivadar *Magyarok bejövetele* című vázlatára (1918–1919) utaljunk.[111]

Az utóbbi évek kulturális antropológiai kutatásai ráirányították a figyelmet az emlékművek szerepére a tár-





15. Fadrusz János: A zilahi Tuhutum-emlék, 1902 (elpusztult)

sadalmi-szimbolikus küzdelmekben.[112] A szimbolikus térfoglalási akciók közé a kutatók nemcsak az emlékművek állítását és rituális használatát sorolták, hanem a középületek birtokbavételét, iskolák, utcák, terek átnevezését, etnikai díszítőelemek használatát, gyűlések mozgását, felvonulásokat is. Ezek célja az volt, hogy lehetőleg a szimbolikus birtokolt helyekből egy megszakítás nélküli, „saját” teret hozzanak létre. Az egyazon térre vonatkozó szimbolikus küzdelmek lehetőséget kínáltak a központi hatalom, illetve a helyi elíttek legitímációs szempontjainak érvényesítésére is.[113]

A gigantikus méretű, tájat és vidéket uralni kívánó magyarországi emlékműállítások belesimulnak a hasonló európai gyakorlatba.[114] Az efféle monumentális építmények mindenütt kapcsolatban álltak a territoriális eszmékkel. Ezen az emlékműveken nyomatékos hangsúlyt kapott a tér szimbolikus birtokba vételének szándéka, hacsak – mint a millenniumi hét emlékoszlop esetében – nem éppen ennek deklarálása az emlékéállítás tényleges indoka, mintegy az államiság folyamatos térbeli szimbolizációjának megvalósításaként. Az európai gyakorlatra gondolva, szembevetve, hogy az emlékműállítás addigi lényegét alkotó szimbolikus értelem háttérbe szorul a monumentum uralmi, térfoglaló szerepe mögött. Az emlékműállítás lényegében, sőt funkciójában bekövetkezett változásról van itt szó: míg a század elején az emlékművek inkább kvázi religiosos, meditatív vagy rituális megemlékezések céljára készülnek, a század utolsó harmadában megszorodnak a csupán hatalmi jelvényként, a vidékek feletti uralom őrtornyaiként értelmezhető monumentumok: az elsődleges szimbolikus karakter elhalványulását, a territoriális eszmék megerősödését figyelhetjük meg.

\*\*\*



16. Csontváry Kosztka Tivadar: A magyarok bejövetele, 1918–1919. Szénrajz, lappang



Az ezredévi ünnepségek kapcsán létrehozott alkotások a magyar államiség történelmi kezdeteiről szóló elképzelések lényegi elmozdulását mutatják, amelyek centrumában Árpád és az országfoglalás mozzanatai, s nem a Szent István által létesített keresztény állam áll. Ez az elmozdulás az 1867 után a kiegyezéssel létrejött, bizonyos függetlenséget elnyert magyar állam politikai szerkezetváltozásának eredménye és egyben tanúskodik a területiális gondolat megerősödéséről is. 1867, a kiegye-

zés és 1907, Árpád halálának évezredes jubileuma időpontjai között a történeti ikonográfia és a motívumkincs, illetve annak etnikus jellege végérvényesen rögzül. A honfoglalással és az ezredik évvel kapcsolatos ünnepségek és emlékkalkotások jelentős szerepet játszottak a motívumkincs és a magyar történelem etnocentrikus szemléletének popularizálódásában.

Sinkó Katalin

## JEGYZETEK

1 Magyarország mindannyiunké – a Millenniumi Év megnyitása. Kiadja a Miniszterelnöki Hivatal Országimázs Központja. Budapest 2000.

2 Peter Niedermüller: Visualisierung, Ästhetisierung, Ritualisierung. Die Politik der kulturellen Repräsentation im Postsozialismus. In: *Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa*. Hg. von Reinhard Jöhler, Herbert Nikisch, Bernhard Tschöfen. Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien. Band 17. Wien 1999, 96–107.

3 Hannes Stekl: Geschichte feiern – Funktionen und Ausdrucksformen. In: *Gedenken – Feiern – Identitäten. Beiträge zur Historischen Sozialkunde*. 26. Jg. 1996, Nr. 1; Michael Mitterauer: Anniversarium und Jubiläum. Zur Entstehung und Entwicklung öffentlicher Gedenktage. In: *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*. Hg. Emil Brix–Hannes Stekl. Wien–Köln–Weimar 1997, 31.

4 Más országokhoz hasonlóan Velencében is egy Mária-ünnephez (Mária szeplőtelen fogantatása, március 25.) csatlakozott másodlagosan a városalapítás legendájában szereplő események felidézése és ünneplése. Michael Mitterauer hivatkozik a kutatás által feltárt középkori hagyományra, mely szerint ez döntő napnak számít a világtörténelemben, mivel az Annuntiatio Domini egyben Jézus kereszthalálának is napja. Ennek kapcsán alakult ki az a vélekedés, hogy március 25. egyben a világ teremtésének, Ádám teremtésének, Ádám megkísértésének, Ábel megölésének, az özönvíznek, sőt Ábrahám áldozatának, s végül az utolsó ítéletnek is a napja. L. Mitterauer 3. sz. jegyzetben i. m. 35, 49. sz. jegyzet.

5 A saeculum szó a latinságban eredetileg az emberélet hosszára utalt. Mitterauer 3. sz. jegyzetben i. m. 64, illetve 155. jegyzet; Jan Assmann: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Budapest 1999, 51. Az évszázad szó használata Magyarországon is 17–18. századi fejleménynek tűnik, l.: A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Budapest 1967. Az évezred kifejezést 1791-ig vezetett vissza a szótár.

6 Oscar Halicki: Európa millenniuma. Budapest 1993, 20.

7 A témának nagy irodalma van, itt azonban csak Szilárdy Zoltán elgondolkodtató szóbeli megjegyzésére kívánok utalni, aki szerint a koronázást egyrészt karácsony nyolcadjához kötötték, másrészt a világi év kezdetéhez is (1001. január 1).

8 „Mert ezer év előttem annyi, mint a tegnapi nap, amely elmúlt.” 90. zsoltár. 4.

9 Az eszkatológiai gondolat 15. század előtti és utáni magyarországi hagyományait röviden összefoglalja: Óze Sándor: „Bűneiért bünteti Isten a magyar népet”. Egy bibliai párhuzam vizsgálata a XVI. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján. In: *Bibliotheca humanitatis historica a Museo Nationali Hungarico digesta*. II. Budapest 1991, 111–122.

10 Ács Pál: Apocalypsis cum figuris. A régi magyar irodalom történelemképe. In: *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítási katalógus, szerk. Mikó Árpád–Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2000, 49. A szerző megállapítása szerint „az apokaliptika nemcsak a szakrális és profán történelem jelentéssíkjait, hanem az egyetemes történelem idősíkjait is összemossa, vagy inkább egybekapcsolja: a bibliai múlt példázataiban felsejlő jövő a nemzeti lét jelenében látszik megvalósulni”.

11 A millenniumi ünnepségeknek jelentős szakirodalmából itt elsősorban Vadas Ferenc: Programtervezetek a millennium megünneplésére (1893) című tanulmányát és forrásközlését kell megemlítenem. *Ars Hungarica*. XXIV. 1996, 3–36. A nyolcvanas, kilencvenes években ellenzékiből vívott saját akcióiról részletesen szól: *Thaly Kálmán: Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*. Pozsony 1898.

12 Az Árpád alakjához, illetve Szent Istvánhoz kötődő politikai-ideológiai eszmekörök ellentétéről lásd: Sinkó Katalin: Árpád kontra Szent István. *Janus VI. Pécs*. 1989. 1., 42–52.

13 A szabadelvű politikusoknak a fantasztikus tervezetekkel szembeni rezignáltságát érzékletesen jellemzi Pulszky Ferenc cikke: A millennium. *Pesti Hírlap* 1892. dec. 9.

14 A Századok 1893-ban közölt tárcája a történész és ellenzéki képviselő Thaly Kálmán érdemének tudja be a millenniumi kiállítás retrospektív irányba való terelését. Elmondható ugyanez az emlékműállításokkal kapcsolatos szerepére is. A cikk részletesen bemutatja a Történelmi Társulat szerepét a millennium programjában. *Századok* 1893, 451–453.

15 Azokban az esetekben is, amikor nem a kereszténységre való áttérés, hanem valamiféle világi esemény volt a millennium tárgya, inkább a konstitutív elemeket vették figyelembe, mint például az 1862-ben megült orosz millennium alkalmával, melynek során Rurik fellépését s a szláv és germán népek egyesülésének jubileumát ünnepelték. A millenniumi összejövetellel kapcsolatos mozzanatait Kelet-Európában később is tapasztalhatjuk. Így ülték meg például 1925-ben Tomislav király megkoronázásának millenniumát Horvátországban, Vencel cseh király mártírhalálának millenniumát 1929-ben, vagy Mieszkó herceg megkeresztelkedésének millenniumát 1966-ban Lengyelországban. *Halicki* 6. sz. jegyzetben i. m. 104–105.

16 A harang alakú emlékmű körpalástja alatt frízszerűen húzódik az orosz történelem ezer évét bemutató sorozat, melyről azonban hiányoznak Rettegett Iván és más zsarnokok képmásai.

17 Idézi Trefort a Magyar Tudományos Akadémiának 1882. október 17-én kelt leiratából *Galgóczy Károly*: Emlékirat a Magyar Nemzet ezredévi ünnepe tárgyában. Budapest 1890, 3.

18 Vadas 11. sz. jegyzetben i. m. 4.

19 Vadas 11. sz. jegyzetben i. m. 23–24. oldalon idézi Ábrányi Kornél 1891. december 9-i felszólalását, melyben határozatosan kifejti, a millenniumi ünnepségeken nem a magyarok betöréséről a Kárpát-medencébe kell megemlékezni, hanem az alkotmányosságról és legitimitásról.

20 Jókai Mór: Az Ezredévi ünnepélyek. Vasárnapi Ujság 1896. 19. szám, 306.

21 Gábor Eszter: Az ezredéves emlék. Schickedanz Albert millenniumi emlékmű koncepciójának kialakulása. *Művészettörténeti Értesítő* XXXII. 1983, 205.

22 *Galgóczy Károly*: Emlékirat a magyar nemzet ezredéves ünnepe tárgyában. Budapest 1890, 5.

23 Magyar Országának hatalmas és ditsőséges királyainak és első vitézkedő kapitányainak emlékeztető épülete, mely... Magyarra fordított áhitatos oskolák rendin való Horányi Elek által. Budán é. n. (1773), 54–55.

24 I. Ferenc tette országos norma-ünnepé Szent István napját. L.: *Lonovics József*: Népszerű egyházi archeológia vagyis a katolikus ünnepek ... értelmezése. Pest 1870. I. 366–367; *Gábor Gyula*: A Szent István ünnep története. Budapest é. n. (1925), 29–



30; *Karsai Géza*: Szent István király tisztelete, valamint Szekfű Gyula: Szent István a magyar történet századaiban. Mindkettő in: Szent István emlékkönyv. Budapest 1938. III. kötet, 161–166; 48–49. A Szent Jobb-körmenetnek azt a formáját, amely a várbeli Zsigmond-kápolnából a budai Nagyboldogasszony-templomba és onnan vissza vezetett, s melyet Rudnay Sándor püspök kezdeményezett, csak 1810-től tartották meg a napóleoni veszedelemtől való megmenekülés emlékére. L. *Szekfű Gyula* i. m. 64. Az ünnep további történetéről: *Katalin Sinkó*: Zur Entstehung der staatlichen und nationalen Feiertage in Ungarn (1850–1991). In: Emil Brix–Hannes Stekl (Hg.): Öffentliche Gedenktage 3. sz. jegyzetben i. m. 251–271.

25 *Meszlényi Antal*: A jozefinizmus kora Magyarországon. Budapest 1934; *Herbert Reiser*: Der Geist des Josephinismus und sein Fortleben. Wien 1963; *Wolfgang Häusler*: Das Nachleben Josephs II. und das Josephinismus bis zur Revolution von 1848. In: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Ausstellung Stift Melk. Katalógus, Wien 1980, 282–287. A magyar katolikus egyház egyes képviselőinek jozefinizmusellenes, a Szent István-i hagyományokra hivatkozó történelemszemléletéről lásd: *Galavics Géza*: Program és műalkotás a 18. században. Művészettörténeti Füzetek 2. Budapest 1971.

26 *Jávor Anna*: A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében. *Ars Hungarica* X. 1982, 219–233. Az oltárkép megrendelése minden bizonnyal a tovább élő jozefinista egyházpolitika intézkedései elleni sajátos válaszként születhetett, mintegy történelmi parabolát mutatva fel. Rudnay helyzetéről és a század elejének egyházpolitikájáról lásd: *Meszlényi és Reiser* 25. sz. jegyzetben i. m.

27 Fessler színes leírását adja az eseményeknek: hogyan tudósította Géza III. Ottó császárt és Henrik bajor királyt arról, hogy hazánkba látogat Adalbert, hogyan siettek Géza, Ottó és Henrik díszes kíséretükkel együtt a szent püspök elé a bakonyi erdőig, hogyan vezette karján a császár Adalbertet Székesfehérvárra a keresztesítéshez, miközben Vajk a 33-ik zsoltárt énekelt: „Örüljete az Úrban ti igazak”, melyet Adalbert vezetésével hatezer torokból folytatott a körülálló nép: „Boldog azon nép, kinek Isten az Ura, és kit ő magának örökségül választott”. Die drei grossen Koenige der Hungarn aus dem Arpadischen Stamme von *Dr. Fessler*. Bresslau 1808; Fessler másutt Esztergomba helyezi az eseményt: A három magyar nagy királyok viselt dolgainak rajzolatja, Fessler után. Pesten 1815, 33–38.

Szent István legendái szerint Adalbert püspök Vajkot csecsemőként keresztelte meg, midőn Gézát és háza népét keresztelte. Árpád-kori legendák és intelmek. Szerk. *Érszegi Géza*. Budapest 1983, 17, 25; Gyermekkori megkeresztelését ábrázolja Vásári Miklós 1343 körül készült Decretalisának képe is, lásd: *Wehli Tiinde*: Szent István kultusza a középkori magyarországi művészetben. In: Doctor et apostol. Budapest 1994, 107–140. Az ifjú-, illetve felnőttkori megkeresztelkedésről Eckehard krónikája és Freisingi Ottó sólnak. A kérdést *Horváth Mihály* már a negyvenes évektől több művében is tárgyalta. Összefoglalóan: A kereszténység első százada Magyarországon. Budapest 1878, 76–78. Adalbertről l.: *Veszprémy László*: Szent Adalbert és Magyarország. *Ars Hungarica* XXVI. 1998, 321–337.

28 A korona „angyali” jelzőjéről lásd: *György Székely*: Kronensendungen und Königscreationen in Europa des 11. Jahrhunderts. in: *Insignia Regni Hungariae I. Studien zur Macht-symbolik des mittelalterlichen Ungarn*. Red.: Ferenc Fülep, Éva Kovács, Zsuzsa Lovag. Budapest 1983, 17–43.

29 Árpád-kori legendák és intelmek. 27. sz. jegyzetben i. m. 59.

30 A Szent Korona-tan 19–20. századi változásairól lásd: *Kardos József*: A szentkorona-tan története 1919–1944. Budapest 1985, 7–37; a Szent István-kultusz protestáns recepciójáról: *Lendvai L. Ferenc*: Protestantizmus, forradalom, Magyarság. Budapest 1986, 243–283.

31 Szent István keresztelésével kapcsolatban abban minden kutató egyet értett a múlt században, hogy a keresztelő személye nem a császár által Magyarországra küldött Bruno, hanem Adalbert volt. Lásd: *Frankl (Fraknoi) Vilmos*: A magyar nemzet műveltségi állásának vázlata az első fejedelmek korában és a kereszténység behozatalának története. Pest 1861, 361–378, ahol felsorolja az erre vonatkozó, addig ismertté vált forrásokat.

32 A Habsburgok Szent István-tiszteletéről: *Anna Coreth*: Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit in Barock. Wien 1959, 17–30.

33 Horváth Mihály érzékletesen kifejti 27. sz. jegyzetben i. m. V. fejezetében, melynek címe: A független egyház és királyság megalapítása. 164–249; szemléletének alakulásáról: *Dr. Békefi Remig*: Horváth Mihály és a magyar történetírás. A Magyar Történelmi Társulatnak Horváth Mihály születése százados évfordulója alkalmával, 1909 évi október hó 21-iki ülésén tartott ünnepi beszéd. Budapest 1909, 15–19.

34 Fessler 27. sz. jegyzetben i. m. (1815), 33–38; Magyar és Erdélyország története rajzolatokban Geiger N. János akadémiai képirotól. Tervezte és magyar, s német nyelven magyarázta Dr. Wenzel Gusztáv a' bécsi cs. k. Teréziai lovag akadémianak r. ny. professzora. Pest 1842–1843, IV. kép. Wenzel külön hivatkozik Szent Istvánnak a koronázás alkalmából elnyert apostoli királyi címére. Geiger művéről: Történelem – kép, 10. sz. jegyzetben i. m. 538–542.

35 A szerződés jelenleg a Benczúr-család birtokában van. Bellák Gábor szíves közlése.

36 *Horváth Mihály* 27. sz. jegyzetben i. m. 76. A történelmi képpályázatról és a két Benczúr képről lásd: *Bellák Gábor*: Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése és az 1869-es történelmi festménypályázat. Művészettörténeti Értesítő XXXV. 1986, 76–78; *Sinkó Katalin* in: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1995, 313–316, 332. XVI–XVII. tábla.

37 A kardra rá van tekerve az öv. *Hermann Fillitz*: Die Schatzkammer in Wien. Symbole abendländischen Kaisertums. Wien 1986, 24, Kat. Nr. 14.

38 A bécsi szablya 10. századi. Az ezzel kapcsolatos magyar hagyományról, Attila kardjával való azonosításáról lásd: *Tóth Zoltán*: Attila's Schwert. Budapest 1930; *Fillitz* 37. sz. jegyzetben i. m. erről a hagyományról nem tesz említést; a magyar őstörténeti tudományosság bizonyos irányzatai, valamint az újabb, nemzeti elemekre építő populáris kultúra és politikai publicisztika ismét azonosítja e tárgyat a legendás Isten kardjával. *László Gyula*: Árpád népe. Budapest 1988, 86–87.

39 A császárság, mint a kereszténység kardja toposzról megemlékezik Horváth Mihály, hivatkozva a nyugati hagyományra, miszerint „két kardot helyezett Isten a hüvelybe a kereszténység védelmére: a pápának az egyházat, a császárnak a világot”. *Horváth Mihály* 27. sz. jegyzetben i. m. 112.

40 A kilencvenes években folytak a polgári házassággal kapcsolatos képviselőházi viták, miközben sorra jelentek meg az egyház szerepével kapcsolatos pápai bullák.

41 Szent István király ünnepe. Pest 1860; Szent István ünnepének újabb kori történetéről még mindig a leginkább használható: *Szegfű Gyula*: Szent István a magyar történet századaiban. In: Szent István-emlékkönyv, Budapest, 1938, 65–80; továbbá: *Karsai Géza*: Szent István király tisztelete. In: Szent István-emlékkönyv. III. Budapest 1938, 155–256; Újabb: *Gyarmati György*: A nemzettudat-hasadás ünnepi koreográfiája. Augusztus 20. fél évszázada. In: *Mozgó Világ* XXI. 1995, 8. szám, 87–99; *Magyar Zoltán*: Szent István a magyar kultúrtörténetben. Budapest 1996, 61–67, 172–175.

42 *Liber Endre*: Budapest szobrai és emléktáblái. Budapest é. n. (1935), 256–259; *Vadas* 11. sz. jegyzetben i. m. 39.

43 *Vadas* 11. sz. jegyzetben i. m. 51.

44 Bánffy Dezső miniszterelnök szerint az állam nem viselhetett a történelmi menet költségeit, melyek a lapok szerint 290 730.- Ft-ra rúgtak volna. Ennek ellenére még 1895-ben kiutalt bizonyos összeget a tervezés elősegítésére, melyben különben Vágón kívül sokan részt vettek, így pl. Gyárfás Jenő, Vastagh György, Fadusz János és mások. Wekerle meg kultuszminiszterként megbízta Benczúr Gyulát, Alpár Ignácot és Hampel Józsefet a művészek szakmai segítségével. A történész szakértők bizottságát Keglevich István vezette, közöttük ott találni dr. Szendrei Jánost és Marczali Henriket is. Felmerült, hogy a menet kosztümjeiből később kosztüm-múzeumot hozzanak létre, s Wekerle ötlete volt, hogy a menet sokszorosított képeiből iskolai szemléltető képek készüljenek. A



rendezőbizottság tagjai: Ráth Károly főpolgármester, Lánczy Leo, Bubits Zsigmond püspök és Dókus Géza. Az ügyvivő Dobossy Ferenc, a Nemzeti Szalon titkára volt. A menetről lásd: *Sinkó Katalin*: „A História a mi erős várunk”. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk. In: A historizmus művészete Magyarországon. Szerkesztette: Zádor Anna. Budapest 1993, 141–145.

45 A terveket kiállították a Nemzeti Szalonban. *K. I.*: Az eleven történelem. Új Idők I. 1895, 412–413; *N. N.*: Vágó Pál. A Hét 1895, 409–411; *Sinkó Katalin*: A valóság története, avagy a történelem valósága. A millennium-ünnep historizmusa. In: Lélek és forma. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria Budapest 1986, 2. 15.

46 L.: *Erdélyi Gyula*: Az ezredéves történeti felvonulás. Fővárosi Lapok, 1895. augusztus 25., 2683–2684; Vasárnapi Ujság 42. 1895, 464; *K. P.*: Az ezredévi ünnep történelmi díszmenete. Vasárnapi Ujság XLII. 1895. 20. szám, 313–314; Hírek: Vasárnapi Ujság XLII. 1895, 412; 431, 576; XLIII. 1896, 61, 172.

47 A Feszty-körkép kezdeményezésének szereplői közül említsük meg itt főként Jókai Mór, Hegedűs Sándor, gr. Andrassy Tivadar, Fraknoi Vilmos püspök, gr. Esterházy Miklós és Rohonczy Gedeon nevét. L.: Magyarok bejövetele. A nemzet Árpád vezénylete alatt elfoglalja ezt a hazát. Feszty Árpád körképe. Budapest, A Magyar Körkép-Társaság kiadása, 1898. A Feszty-körképről lásd *Kovács Ákos*: A Feszty-kép. Mozgó Világ XXI. 1995, 19–93; *Uő.*: Feszty Árpád és a körkép. Ars Hungarica. XXIV. 1996, 79–86.

48 *Vadas* 11. sz. jegyzetben i. m. 14–16.

49 *Vadas* 11. sz. jegyzetben i. m. 30.

50 *Vadas* 11. sz. jegyzetben i. m. 24, 28–29.

51 Thaly Kálmán hozta fel ezt Ferenc József koronázása kapcsán, majd közölte a családfát is a Századokban 1897, 569. Thaly családfája III. Béláig vezeti vissza Ferenc József származását. Nemcsak Thaly hozta a leszármazás kérdését szóba, hanem korábban mások is: *Nagy Gábor*: A Felséges Ausztriai és Loharingiai-Házaknak Árpád véreből lett származásáról. In: Hasznos Multságok 1836. jan. 2., 2–6. Nagy Gábor 18. századi előzményekre, Palma Károly Ferenc jezsuita íróra, Pray Györgyre és Cornides Dánielre hivatkozik, melyek szerint a Habsburg-ház II. Andrástól származtatható.

52 III. Béla sírkápolnájának felavatásáról: Vasárnapi Ujság XLIII. 1896, 236; *Sinkó* 44. sz. jegyzetben i. m. 137.

53 A terem programját *Bánffy Dezső* terjesztette a király elé: Századok. 1897, 855. A budai várpalota bővítésére Hauszmann Alajos tervei alapján 1893–96 között került sor. *Hauszmann Alajos*: A magyar királyi vár építésének története. Budapest 1900; a képeket Roskovics Ignác tervezte s a Zsolnay-gyár kivitelezte.

54 A korona küldésének, fogadásának és felajánlásának régi ikonográfiai típusai mellett Szent István megkeresztelkedésének, illetve megkoronázásának jelenetei inkább 19. századi fejleménynek tekinthetők. E vonatkozásban publicitása miatt jelentős hatása lehetett Johann Nepomuk Geiger Szent István megkoronázását ábrázoló képének. Lásd *Geiger* 34. sz. jegyzetben i. m. 10. kép.

55 A lándzsáról: *Kovács László*: A budapesti lándzsa. A magyar királylándzsa történetének vázlata. Folia Archeologica XXI. 1970, 127. Talán nem véletlen, hogy Roskovics Szent István-terembeli triptichonja belekerült az Árpád és az Árpádok című díszműbe is (Budapest, 1907). Roskovics képeiről és a budavári palota Szent István terméről: Aranyérmek, ezüstkoszorúk, 36. sz. jegyzetben i. m. 341–342, valamint: Történelem-kép, 10. sz. jegyzetben i. m. 629–630.

56 Ennek legfontosabb mozzanata az volt, hogy Ferenc József a saját költségén építtetett sírkápolnát a budavári Mátyás (Nagyboldogasszony)-templomban Árpád-házi őseinek, III. Bélának és Antiochiai Annának. Bővebben: *Katalin Sinkó*: Árpád versus Saint István. Competing Heroes and Competing Interests in the Figurative Representation of Hungarian History. Ethnologia Europaea XIX. 1989, 67–84.

57 Vasárnapi Ujság 1890, febr. 20.

58 Anonymus említi, hogy Árpádot Attila városában egy pataknál temették el, ahol később egy Fehéregyház nevű templomot emeltek.

59 *Horányi* 23. sz. jegyzetben i. m. 33.

60 *Horányi* 23. sz. jegyzetben i. m. 51.

61 Például Thuróczy János, aki szerint „az Úr visszaadta a magyaroknak Pannóniát, amiként Izrael fiainak adta át Mózes idejében örökségként az amorreusok királyának, Sionnak a földjét és Kánaán egész országát”. *Thuróczy János*: A magyarok krónikája. Fordította Horváth János. Budapest 1978, 83. Az exodus-analógia képi forrásairól lásd: *Marosi Ernő*: A honfoglalás a művészetben. In: Honfoglalás és millennium. Magyar Tudomány 8. 1996, 1030–1031.

62 Az exodus-analógia irodalmi előfordulásairól és eredetéről lásd *Klaniczay Tibor* elemzését Zrínyi válogatott műveinek 1952-es kiadásában, továbbá *Szőrényi László*: „A szent hazának képe”. Östörténet és epika Zrínyitől Krúdyig. In: Múltaddal valamit kezdeni. Budapest 1989, 208–221. A zsidó-magyar sors analógiájának 19. századi irodalmi emlékei közül idézzük itt fel az erdélyi *Gyöngyössi János* hőskölteményét: A fiatal Árpád a mazarnai barlangban (Nagy-Károly 1824). E mű Árpád álmának leírásában említi Isten Árpádnak tett fogadalmát, miszerint megvonta már kegyeit a zsidó nemzetől, s Árpád népét választotta ki magának, neki adva a paradicsomi földet – Magyarországot – és a Szent-Koronát.

63 Az új haza keresésének az ószövegségi exodus motívumai alapján történő előadása különben nem csak a magyar honfoglalás recepciótörténetét jellemzi, a cseh, lengyel, orosz és horvát legendás országfoglalások elbeszélései is az ígért földjének feltalálását idézték fel. L.: *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Hrg. *Monika Flacke*. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Begleitband zur Ausstellung ... Berlin 1998, 298–299, 504–506.

64 A' magyar szent Koronának és az ahoz tartozó tárgyaknak historiája, melyet Sok régi és újabb írásokból ki jegyzett, rendbe szedett, megvilágított, s kedves Hazafiainak hasznokra közönséggé tett *Decsy Sámuel*, a' józan és orvosi tudományoknak doctora, és az Óderai francofurtumi királyi tudós társaságnak tagja. Bétsben. 1792 esztendőben.

65 *Decsy* 64. sz. jegyzetben i. m. 104. Az idézett hely: 96.

66 *Decsy* 64. sz. jegyzetben i. m. 111–113. A Szilveszter-bulla hitelességét először Gottfried Schwarz kérdőjelezte meg. Lásd: *Thomas von Bogyay*: Über die Forschungsgeschichte der heiligen Krone. In: *Insignia Regni Hungariae* 28. sz. jegyzetben i. m. 67–71; Anonymus Gesta Hungarorumát 1746-ban adta ki először Schwandtner J. György és Bél Mátyás. Lásd erről: *Györffy György*: Anonymus Gesta Hungarorum. Budapest 1977, 8–9.

67 A magyar nemzettudat és a communitas-tanok eredetéről lásd: *Szücs Jenő*: Társadalomelmélet, politikai teória és történelemszemlélet Kézai Gesta Hungarorumában. In: Nemzet és történelem. Budapest 1974, 413–556.

68 *Fraknoi Vilmos*: A magyar királyválasztások története. Budapest 1921

69 A szkíta őshazával foglalkozó magyar irodalom múlt századi összefoglalását lásd: *Flegler Sándor*: A magyar történetírás története. Fordította Toldy Ferenc. Budapest 1877, 198–211. Ábrázolásairól: *Marosi* 61. sz. jegyzetben i. m. 1026–1034.

70 *Ignatius Aurelius Fessler*: Die Geschichten der Ungern und ihrer Landsassen. Erster und Zweyter Theil. Die Ungern unter Herzogen und Königen aus Arpad' s Stamme. I–II. Band. Leipzig, bey Johann Friedrich Gleditsch. 1815, Bd. I. 249; *Rózsa György*: Árpád emeltetése. In: Magyarok kelet és nyugat között. A nemzettudat változó jelképei. Szerk. Hofer Tamás. Budapest 1996, 35–44; Történelem-kép, 10. sz. jegyzetben i. m. 553–554.

71 *Virág Benedek*: Magyar századok. (Buda 1808, 1816, 1826) Budapest, 1983, 8.

72 Példaként említsük meg *Horvát István*: Pannon hegyén 1822-ben írt, vagy *Kazinczy Ferenc*: A tisztulás ünnepe az Ungnál 886. esztendőben című költeményeit. Kazinczy e művét 1859-ben Mosonyi Mihály megzenésítette, majd 1862-ben Álmos címmel operát is írt, melynek csúcspontján, Álmos önfeláldozó halála után az Árpád vezetésével Pannóniába induló magyarok Vörösmarty Szózatának parafrázisát énekelve lépik át az új haza küszöbét: „Áldott a föld ahozá lépünk, élni halni érte fog népünk.” *Bónis Ferenc*: Mozarttól Bartókiig. Írások a magyar zenéről. Budapest 2000, 190. Lásd még: *Gombocz Zoltán*: A magyar



őshaza és nemzeti hagyomány. Nyelvtudományi Közlemények 1923, 1–33; 1926, 168–193.

73 „Így készült urát befogadni Szikámbría vára / a nap ezer sugarát soha nem hirdette dücsöbben / Mint mikor Árpádnak kapuit kinyitotta Etelvár. *Pázmándi Horvát Endre*: Árpád. Pesten 1831, 45. 4; *Szörényi* 62. sz. jegyzetben i. m. 30. jegyzete. Az Árpád sírjával kapcsolatos érdeklődés is – akárcsak a honfoglalás egyéb motívumai – valószínűleg inkább irodalmi mint történelmi eredetű. Vörösmarty Mihály például már 1831-ben szól Árpád névtelen nyughelyéről „A pusztasir” című versében.

74 *Szörényi* 62. sz. jegyzetben i. m. 219; *Thierry Amadé*: Attila-mondák. Fordította Szabó Károly. Pest 1864, 120–124. Szabó Károly 122. oldalon lévő lábjegyzetében visszaesítja Thierrynek egy efféle epopeia létével kapcsolatos elképzeléseit, mondván, a „magyar nép milliói közül soha senki sem hallotta, hogy Szent István a Róma falai alól visszavonult Attila érdemeiért nyerte volna a pápától a koronát”.

75 1715 körül díszítették Attila és Buda szobraival a jezsuita szeminárium Vízivárosba vezető kapuját. *Liber* 42. sz. jegyzetben i. m. 36; leírja ezeket *Vanosi Franz Xaver*: Gegen über zeiget sich das Seminarium. In: Neu...aufwachsendes Ofen 1733, 11–12, 15. (Nem volt kezemben.) Érdekes, hogy a historizmus korában nem került sor Attila szobrának felállítására, ilyen szándékokról csak a 20. századi turánista elképzelések szellemét tükröző mozgalmak kapcsán lehet majd ismét hallani. Füredi Richárd szobrának felállítására 1929-ben, Cser Károly lovas szobrának felállítására 1939-ben indult mozgalom. Nem valósultak meg. Egyes, a honfoglalással foglalkozó történészeink újában is hangoztatják, hogy az Attilától való származás az Árpád-ház tényleges hagyománya volt. L. *László Gyula* 38. sz. jegyzetben i. m. 85. Mások a hun eredetmondát Kézai Simon tudós kompilációjának tartják, amelyet aktuálpolitikai célok motiváltak: *Szűcs Jenő* 67. sz. jegyzetben i. m.

76 Blaschke metszete címlap előtti rézmetszetként jelent meg *Pázmándi Horvát Endre*: Árpád. Pesten 1831 című művében. Feliratai: Árpád. A. Ecker del. – Joh. Blaschke sculp.

77 *Nádasdy Ferenc-Thaly Kálmán*: Az óbuda Fejéregyház, mint Árpád temetkezési helye. Pest 1860. (A könyv formában kiadott mű eredetileg a Pesti Naplóban jelent meg folytatásokban 1860 júliusában. A szerzők beszámolnak arról, hogy a sírt Érdy János, a Nemzeti Múzeum régiségosztályának őre fedezte fel 1851-ben, s további kutatásokat folytatott még Óbudán Csapó József és Rész Ensel Sándor is. Thaly megfogalmazása szerint Szent István jellemét dicséri, hogy a legelső keresztény templomot a honszerző [bár pogány] vezér hamvai fölé emeltette.) *Henszlmann Imre*: Ásatások Victoria téglagyár telkén Ó-Budán. Budapest 1886; az Árpád sírjára vonatkozó könyvészeti adatokat is összefoglalja: *dr. Szendrei János*: Árpád sírja. In: Árpád és az Árpádok. Történelmi emlékmű. Szerkesztette Csánki Dezső. Budapest 1907, 149–160.

78 Béla király névtelen jegyzőjének könyve. In: Magyarországi történelmi források I. Fordította Szabó Károly. Pest 1860

79 Honderű 1847, 499; Életképek 1847, 844–845.

80 L. a Történelem – kép című, 10. sz. jegyzetben i. katalógusban *Révész Emese*: Történeti kép mint sajtóillusztráció. 1850–1870. (580–597.)

81 A darabra *Révész Emese* hívta fel figyelmemet. A Családi Körben hosszabb elemzést írt Major Béla, akinek megfogalmazásában a honfoglaló vezérnek, s maga Árpád szinte familiáris figurává, válnak; szinte tetten érhető az „Árpád-apánk” mítosz kialakulása: „Ez az alak nem olyan, mintha házi-istenünk jelent volna meg? komoly és mégis nyájas, magasztos, és mégis földi, áhitattal és szeretettel tekintünk rá”. *Major Béla*: „Álmos Munkács alatt”. Műlapunk magyarázatával. Családi Kör 1865. 1. sz. 10–11; *Gerszi Terézia*: A magyar körajzolás története a XIX. században. Budapest 1960, 133; *Basics Beatrix*: A honfoglalást és a magyar állam létrejöttének időszakát ábrázoló grafikák a Magyar Történelmi Képcsarnok gyűjteményében. Folia Historica XVI. 1991, 129, 135, 138.

82 Than Mór és Lotz Károly 1868-ban közzétett programja sem tesz említést a legyőzöttek kiletéről: „Árpád trónon ülve fogadja a legyőzött fejedelmek hódolatát, mellette a pusztaszeri első gyűlés, hol rovásba metszi a táltos határozataikat, erre

áldozat, és áldomás a Duna partján.” In: Azon vázlatok magyarázata, melyeket Than Mór és Lotz Károly festészek állami megbízás folytán a Museum lépcsőházában készítenő fal-festményekre terveztek. Pest 1868, 3.

83 *Liber* 42. sz. jegyzetben i. m. 83.

84 Árpád emléke. Pest 1868, 3, 5.

85 N. N.: Egy ezredév előtt és után. Vasárnapi Ujság 1861. 46. szám, 549; a javaslat megfogalmazója Sándor Ferenc kecskeméti polgár, aki harminc társával együtt 1861. július 25-én nyújtotta be a városnak folyamodványát. *Hornyik János* közli ennek szövegét is: Pusztaszer. Vasárnapi Ujság 1861, 568.

86 *Hornyik* 85. sz. jegyzetben i. m. 569. A millenniumi emlékmű felállításának helye vitákhoz vezetett Kecskemét és Csongrád megye hatóságai között. Így két emlékművet is állítottak. Az egyik ötletgazdája az Országos Diákszövetség, melynek javaslatára (1894) a kecskeméti fennhatóság alatt álló Árpád-halmon állítanak fel egy turulos emlékoszlopot Pataky Imre rajztanár tervei szerint Szeged, illetve Csongrád megye ellenben elérte, hogy a Thaly Kálmán által kezdeményezett országos emlékművek egyikét, a Pusztaszeri emléket az ő fennhatósági területén, Pallavicini örgróf birtokán állítsák fel. A városok versengéséről lásd: *Trogmayer Ottó-Zombori István*: Szer monostortól Ópusztaszerig. Budapest 1980, 138–140; A pusztaszeri millenáris emlékszobor ügye. Klny. A Pestmegyei Hírlap 1898. okt. 3. számából. Kecskemét 1898. *Humay Nándor*: Pusztaszer emlékezete. Az 1896. évi június hó 27-én tartandó emlékoszlop alapkövetételének alkalmára. Mindszent 1896

87 *Borsodi Szilágyi Dezső*: Egy emlékszobor kérdése. Képzőművészeti Szemle 1880. 1. szám, 59. *Illyés Mária* is kitér a korai Árpád-szobrokra: A hős alakváltozásai. A téma és a stílus kapcsolata a historizmus szobrászatában. In: A historizmus művészete Magyarországon, 44. sz. jegyzetben i. m. 100–101. Úgy tűnik, a hetvenes években válik egyre aktuálisabbá Árpád szobrának létesítése. Néhányat felsorol a az e tárgyú kiállítási plasztikákból: *Soós Gyula*: Magyar történelmi kispasztika a 19. században. Művészettörténeti Értesítő III. 1954, 92–94.

88 A felsorolt hősök közül Hunyadi János és Zrínyi Miklós már régóta a birodalmi patriotizmus hős galériájába tartoztak, így ez a terv a Habsburg birodalmi és magyar patriotizmus összeegyeztetésének kísérlete. *T-h. B-a.*: Képzőművészeti Szemle 1880, 119–120. A Hentzi-szobor történetét összefoglalja *Szatmári Gizella*: A Hentzi-emlékmű. In: Történelem – kép, 10. sz. jegyzetben i. m. 686–688.

89 *Vadas Ferenc*: Millenniumi piramis és Gellért-hegyi Akropolisz. Budapesti Negyed 3. 1994.

90 Szada, Székely Bertalan Emlékház. A rajzra *Révész Emese* hívta fel a figyelmet: Történelem – kép... 10. sz. jegyzetben i. m. 627 Székely terve a félköríves lezárodás vonatkozásában némileg rokon Schickedanz Albert és Zala György tervezetéhez. Később Székely az általa tervezett kecskeméti városgháza dísztermében megvalósította a nemzeti uralkodók és a függetlenségi mozgalmak képviselőinek közös pantheonját (1902).

91 *Hanák Péter*: 1898 a nemzeti és állampatrióta értékrend frontális ütközése a Monarchiában. (Ünnepek a Monarchiában). Medvetánc 1984 /2–3. szám, 55–96.

92 Székely lapjának felirata: „Általam összeállított megközelítő program. febr. 1894”. Az emlékmű – pantheon – alaprajzának Székely által megadott méretei, 35 x 50 m nagyjából megfelelnek a korai millenniumi emlékmű-tervek méretarányainak. A térszerű elrendezést a lapon kis léptékben ábrázolt távolnézeti kép mutatja, ahol a középben emelkedő oszlop két oldalán fák rajzolt a művész. A terv talán kapcsolatba hozható Széll Kálmán millenniumi emlékre – épületre – vonatkozó 1892-ben tett előterjesztésével, melyben a szobrok mellett festmények is szerepeltek volna. *Gábor Eszter* 21. sz. jegyzetben i. m. 206; *Uő.* In: Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltjának és jövőjének. Kiállítási katalógus, szerk. Gábor Eszter–Verő Mária. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1996, 38–40, 142–151.

93 *Gábor Eszter* 21. sz. jegyzetben i. m. 202–215; *Gerő András*: Az ezredéves emlékmű. Medvetánc 1987, 2. szám, 3–27; *Prohászka László*: A Millenniumi emlékmű. Budapest 1996

94 A Millenniumi emlékmű szerepéről a politikai kultuszokban lásd: *Sinkó Katalin*: A továbbélő historizmus. A Millenniumi em-



lékmű mint szimbolikus társadalmi akciók színtere. In: A historizmus művészete Magyarországon. 44. sz. jegyzetben i. m. 277–293.

95 Történelem – kép, 10. sz. jegyzetben i. m. 628.

96 A képen szerepel a királyok sorában Ferenc József, ám vele átellenben ott az aradi vértanúk sírkeresztje. A lap szemléletét tekintve inkább a Függetlenségi Párt retorikájához áll közel, mivel az előtérben ott áll Kossuth Lajos alakja is. Felirata: „Magyarország 1000-éves alkotmányos-fennállásának örömnempe / Freude-Feier des 1000-Jährigen constitutionellen Bestandes Ungarns.” Tervezte és kiadja: Halász István Budapest, rajzolta Kollarz István. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz.: 10.881.

97 A lap rajzolója Kacziány Ödön, kőre rajzolta Lenz A. Tervezte és kiadta: Halász István. Felirata: „Honalkotó Árpád vezér / dicsőítése a honalapítás ezredik évfordulója öröm-ünnepén” Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz.: 76.246.

98 *Thaly Kálmán*: Az ezredévi országos hét emlékoszlop története. Pozsony 1898; Thaly terveit ismerteti a Századok is: 1896, 474–475, 858–859.

99 A milleniumi emlékekről az országgyűlés által felállított 60 tagú bizottság döntött. Tagjai között volt a miniszterelnök, Wekerle Sándor és Széll Kálmán miniszter is, a történészeket pedig Thaly képviselte. Az emlékoszlopok felállításáról 1895-ben döntöttek.

100 *Thaly 98. sz. jegyzetben i. m. 9–10*; Az emlékművek felavatásának menetrendjét lásd: Vasárnapi Ujság XLIII. 1896, 30. szám, illetve az ünnep egész programját közli a Pallas-lexikon milleniumi külön melléklete: Ezredéves emlékünnepe. XII. kötet. Budapest 1896

101 *Thaly 98. sz. jegyzetben i. m. 10.*

102 Uo. Az alapkövetelési ünnepről: *N. N.*: A munkácsi ünnep. Vasárnapi Ujság XLIII. 1896, 30. szám, 501. A turul szerepéről a milleniumi emlékműveknél lásd: A bányai turul. I. Kiadja a Tatai Turul Emlékmű Alapítvány kuratóriuma. Tata 1992

103 *Thaly 98. sz. jegyzetben i. m. 11*; A zimonyi ezredévi emlék. Vasárnapi Ujság 43. 38. szám, 633–634.

104 *Thaly 98. sz. jegyzetben i. m. 21*; *N. N.*: A dévényi ezredévi emlékmű fölvatása. Vasárnapi Ujság XLIII. 1896, 43. szám, 719–720.

105 *Thaly 98. sz. jegyzetben i. m. 39.*

106 Ezt az emlékművet már 1861-ben megrongálták. Később, Thaly leírása szerint villám csapott bele. Helyére állították fel a milleniumi emléket a honfoglaló vitézzel. Talapzatára odakerült a három nemzet, a magyarok, a szászok és székelyek címere. A románoké nem, mivel Thaly úgy vélte: „oláh natiot Erdély történelme, közjoga nem ismer”. *Thaly 98. sz. jegyzetben i. m. 39–41.* A cenk-hegyi milleniumi emlékmű ellen már építése alatt merényletet kíséreltek meg román diákok. Felavatásáról: A Czenk-hegyi ezredévi emlék. Vasárnapi Ujság XLIII. 1896, 43. szám, 721.

107 A „tótokra” gondolva, akiket intenie kell az emlékoszlopok azon a sziklán, ahol „hítségő fejedelmüket” akasztották fel a honalapító magyarok. Thaly itt Anonymus elbeszélését vette alapul, aki szerint Huba, Szoárd és Kadocsa vezérek győzelmes csatája vezetett Zobor morva vezér megöléséhez. *Thaly*

98. sz. jegyzetben i. m. 12; A zobor-hegyi ünnep. Vasárnapi Ujság 43. 1896, 35. és 36. szám, 596–597. A zobor-hegyi obelisz kerek posztamensen állt, talapzatán négyfelé forduló turulmadárral. 1921-ben felrobbantották a szlovák legionáriusok. A „Slovenská liga” 1929-ben emléktáblát helyezett el rajta a csehszlovák köztársaság keletkezéséről, ám 1936-ban „vandálok” (talán magyarok?) lerombolták azt. *R. Čermán*: Čo urobíme s pyramidou. In: Život a kultúra mesta Nitry XI. Nitra 1987, No. 7., 13.

108 *Thaly 98. sz. jegyzetben i. m. 13, 30–31*; Árpád szobrát Kallós Ede mintázta meg. Az alapkövetelési június 27-én tartották meg itt. A felavatásról: Pusztaszer. Vasárnapi Ujság XLIII. 1896, 27. szám, 447; *N. N.*: A pusztaszeren állított ezredévi emlék. Vasárnapi Ujság 43. 1896, 50. szám, 837.

109 Tardos Krenner Viktor freskója; Pannonhalmi ünnepe. Vasárnapi Ujság 43. 1896, 35. szám, 581.

110 Anonymus emlékezik meg arról, hogy Zilah mellett Tétény (Tuhutum), Horka, Szabolcs és Tas vezérek megküzdve Mén-Maróttal megállapították Árpád országának határát, majd egy héten át tartó ünnepségeken áldomást ittak. Fadrusz a négy honfoglaló vezér emlékszobraként készítette el emlékművét, melyet maga ajándékozott Zilah városának. (Megsemmisült.) *Malonyay Dezső*: Fadrusz János. Művészet II. 1903, 401.

111 Árpád és az Árpádok. Történelmi emlékmű. Szerkesztette *Csánki Dezső*. Árpád vezér halálának ezredik évfordulója alkalmából Thaly Kálmán kezdeményezésére és támogatásával. Budapest é. n. (1907). Bartók Béla I. számú nagyzenekari szvitjének (opus 3) főtémájaként Simonffy Kálmán népszerű dalát – „Árpád apánk ne féltsd ősi nemzedet” – használta fel. *L. Bónis Ferenc*: Tisztelet Bartóknak és Kodálynak. Budapest 1992. Csontváry képének másik címe: Csontváry apothéozisa. Szénrajz, lappang. *L. Romváry Ferenc*: Csontváry Kosztka Tivadar. 1853–1919. Pécs 1999, 148.

112 *Pierre Nora*: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1998, 32–42.

113 A nemzetiségi területeken nem csak a központi hatalom, hanem a megyék és városok is emeltek különféle emlékműveket. Témánk szempontjából jelentős volt a Hunyad megyei közgyűlés által a vulkáni hágón és a Vaskapuban felállított emlékoszlop is. Mindkét emlékművet a magyar–román testvériség szimbólumaként említették az egykorú lapok. Ezek az emlékoszlopok a vajdahunyadi vashámborban készültek: vasoszlopon magasodó, aranyozott ércbuzogány formájuk volt. Talapzatuk egyik oldalára az ország, másik oldalára a megye címere került. A feliratok Hunyadi János seregét dicsőítették. A munkácsi állami emlékmű mellett a vereckei szorosba és a beszkidai határra is állított a megye emlékjeleket. A felavatási ünnepségen szép számban megjelentek a környék rutén és zsidó lakosai is. *N. N.*: A vulkáni és vaskapui ezredévi emlékek fölvatató ünnepélyei. Vasárnapi Ujság XLIII. 1896, 38. szám, 628–629.

114 Messziről látható emlékműveket már a század elején terveztek vagy állítottak, gondoljunk csak a Lipcsei csata emlékművére vagy a Walhallára. Mégis, a területiális emlékművek nagy divatja 1870 után bontakozott ki. A német nyelvterületen is inkább a századvégen építettek ilyeneket (Völkerschlagdenkmal, Kyffhauser-emlékmű, Bismark-emléktornyok sora stb.).







## A NÁDASDLADÁNYI NÁDASDY-KASTÉLY

Székesfehérvártól mindössze néhány kilométerre nyugatra fekszik Nádasdladány. A mezőgazdaságilag megművelt, sík terepen, a kis falu szélén magas fák tömege jelöli ki a parkot, melynek közepén kastélyépület áll. A közelmúltig egyre romló, de újabban biztató módon megújuló kastély és a környező park egy nagy múltú főnemesi család, a Nádasdyak reprezentatív lakhelye volt. Maga a kastély azonban nem régi: korábbi épület felhasználásával a 19. század második felében készült. Ám olyan formában és igényességgel, hogy az megfeleljen a család rangjának, sőt hirdesse is azt.

A hely – Fejér megye – kiválasztásával a Nádasdyak a magyar arisztokrácia már több évtizede bevett gyakorlatát követték. A 18. század végétől ugyanis ebben a megyében olyan családok telepedtek meg és építettek maguknak nagyszabású kastélyt, mint a Zichyek (Soponya-Nagyláng, Nagyhorcsók, Seregélyes), az Ürményiek (Vál), a Batthyányak (Bicske), a Czirákyak (Lovasbény), a Károlyiak (Fehérvárca), az Esterházyak (Csákvár), a Brunszvikok (Martonvásár), sőt a Habsburg-család magyar ága (Alcsút).[1] A korábbi évszázadok Pozsony-környéki és nyugat-magyarországi vár- és kastélykoszorúját – melyhez többek közt a Nádasdyak ősi sárvári vára is tartozott – immár elhomályosították a Fejér megyei kastélyok, amit a török hódoltságot követő gazdasági-társadalmi regenerálódás, az ország súlypontjának természetes keletebbre tolódása és a felemelkedő Pest, majd Budapest vonzereje magyaráz.

### A Nádasdy család

Minthogy a nádasdladányi kastély – építészeti kialakításával, dekorációjával, művészeti tárgyaival, portrégyűjteményével – mintegy képviselte, sőt megjelenítette a Nádasdy nemzetséget, tekintsük át röviden a család történetét. A Nádasdyak családfája a 13. század elejéig vezethető vissza.[2] A nemzetség dunántúli eredetű, nevük a Vas megyei Nádasd faluból származtatható. Érdekes megemlíteni, és ez már a tárgyalandó kastélyt közvetlenül érinti, hogy Pray György 1764-es *Annales*e nyomán [3] hosszú ideig élt az a hiedelem, hogy a család angliai eredetű.[4] Eszerint amikor 1016-ban a dánok elfoglalták Angliát és Edmund („Ironsides”) királyt meggyilkolták, annak két fia, Edmund és Edward Horvátországba menekült. Az őket megjelölő szavak többszörös eltorzításával, illetve félrefordításával magyarázták a Nádasdy nemzetség nevének eredetét, amihez némi címertani spekuláció is járult. A család címere egyébként kék mezőben, náddal benőtt vízből fölszállni készülő kacsza, a sisakdísz ugyancsak kacsza, a takarók színe kék–ezüst.

Bár voltak korábban is vitéz tagjai, a köznemesi rangú Nádasdy család hatalmát Nádasdy Tamás (1498–1562)

alapozta meg. A művelt, Bolognában és Rómában tanult férfi a mohácsi csata után Ferdinánd király oldalára állt. Feleségül véve Kanizsai Orsolyát hatalmas birtokokhoz jutott a Dunántúlra; ekkor került tulajdonába többek között Sárvár, ahol a várat igényes és díszes formában kiépíttette. Egyre magasabb rangra jutva 1553-ban bárói címet kapott, majd 1554-ben az ország nádora lett. A református főúr a kultúra pártfogójának számított; sárvári várában gyakran megfordult Tinódi Lantos Sebestyén, Sárvár-Újszigeten pedig – Sylvester János humanista tudós vezetésével – nyomdát alapított és iskolát állított fel. Fia, Nádasdy Ferenc (1555–1604) mint kiváló hadvezér tűnt ki a török elleni háborúban, a kortásak „Fekete bég”-nek nevezték. 1625-ben Nádasdy Pál szerezte meg a családnak a grófi rangot.

A család következő prominens tagja Nádasdy Ferenc (1625–1671) volt. Fontos tisztségeket töltött be; országbíró, majd királyi helytartó lett. Mint nagy műveltségű műgyűjtő és bőkezű mecénást tartották számon. Műkinccsekkel megrakott sárvári várában ősenek, a „Fekete bég”-nek a haditetteit falképek sorozatán örököltette meg. Az ő nevéhez fűződik a magyar uralkodók arcképcsarnokának, a nagyhatású *Mausoleum*nak a kiadása. Református hitét feladva rekatolizált. Azonban részvételeért a Wesselényi-féle összeesküvésben 1671-ben kivégezték; vagyonát, sárvári várát, műkinccseit elkobozták. Utóbb gyermekeit kártalanították, a család újból felemelkedett. Egy újabb Nádasdy Ferenc már Mária Terézia vitéz tábornoka. Fia, Nádasdy Lipót-Flórián főkancellár lett, és megkapta maga és utódai számára a Komárom megyei örökös főispánságot.

Lipót-Flórián dédunokája, Lipót (1802–1873), és ennek neje, gróf Forray Júlia (1812–1863) a reformkori Magyarországon mint a jótékony intézmények, az irodalom és művészet pártolói szerepeltek. Nádasdy Lipót rendkívül nagy vagyon ura volt. A család bécsi ágának 1801. évi kihalása révén még Lipót apja megörökölte annak dunántúli hitbizományi birtokait, míg a magyarországi ág is saját hitbizománnyal rendelkezett. Ehhez jöttek még Forray Júlia nagykiterjedésű birtokai a Dunántúlra és a Délvidékre. Nádasdy Lipót törekedett birtokainak továbbgyarapítására és összpontosítására. A központot Fejér megyében szándékozott létrehozni. Ebből a célból 1851-ben gróf Schidegg Károlytól megvette a Fejér megyei Sárladányt – az itt elterülő birtokot egy 1860-as adat szerint 3837 hold volt [5] –, 1852-ben Ürményi Józseftől Agárd pusztát. Mindkét helyen régi kastély állott; Nádasdy Lipót székhelyül Sárladányt választotta. Kérésére 1859. június 14-én a belügyminisztérium engedélyezte, hogy a helység nevét saját neve után „Nádasdladány”-ra változtassa.[6] Új, díszes kastély felépítésére azonban majd csak másfél évtized múlva fia vállalkozik.



## A régi kastély

Addig azonban Nádasdy Lipót a régi nádasdladányi kastélyban rendezi be állandó otthonát. Ez a kastély a 18. században épült. Az 1783-as I. katonai felmérés L alakú épületként ábrázolja, mely közelében egyéb – nyilván gazdasági – épületek helyezkednek el.[7] A térképhez tartozó ún. országleírás nagyon szilárd építésű kastélyról emlékezik meg („Ein sehr solide erbautes Schloss”).

A régi épületről fénykép és festmény is készült (1. kép).[8] Ezeken egyemeletes, magas tetős, egyszerű barokk kastélyépület látható. Főszárnyához előreugró, manzárdtetős kiugrás csatlakozik, melynek földszintje kocsáríves kocsialáhajtó. A rövidebb oldalszárny végét sima fal zárja le. Az ábrázolások alapján rekonstruálható konfiguráció megegyezik a katonai felmérés alaprajzi vázlatával.

Rendelkezésünkre áll az épület 1861-ben készült leltára, amely a következő helyiségeket említi: az első emeleten két „Nő szoba”, a grófnő öltöző szobája, hálószoba, „Ülő szoba”, „Kertben menő Előszoba”, biliárd szoba, a gróf szobája, az „ifjú gróf szobája”, torony vagy inas szoba, hat vendégszoba, folyosó; a földszinten a kulcsárné szobája, tisztai előszoba, a kocsisok és az inasok ebédlője, a cselédlányok szobája, kis éléskamra, nagy éléskamra, a komornyik szobája, a mosólányok szobája, a házi szolga szobája, folyosó és konyha.[9] A grófi család szobáinak berendezése természetesen meglehetősen gazdag volt. Ennek illusztrálására a leltárból most csak a legfontosabb közös helyiség, a biliárdszoba – illetve a ceruzás korrekció szerint ebédlő – bútorzatának felsorolását idézzük: „1 Teke asztal kőrisfabőr abrosszal, 4 Keményfa politúros edénytartó Kredenz, 2 Zöldes dívány 6 vánkossal, 1 Zongora, 12 Keményfa szék, 1 Csillár, 1 Üveges hat táblás fekete politúros Spanyol fal, 2 Nagy

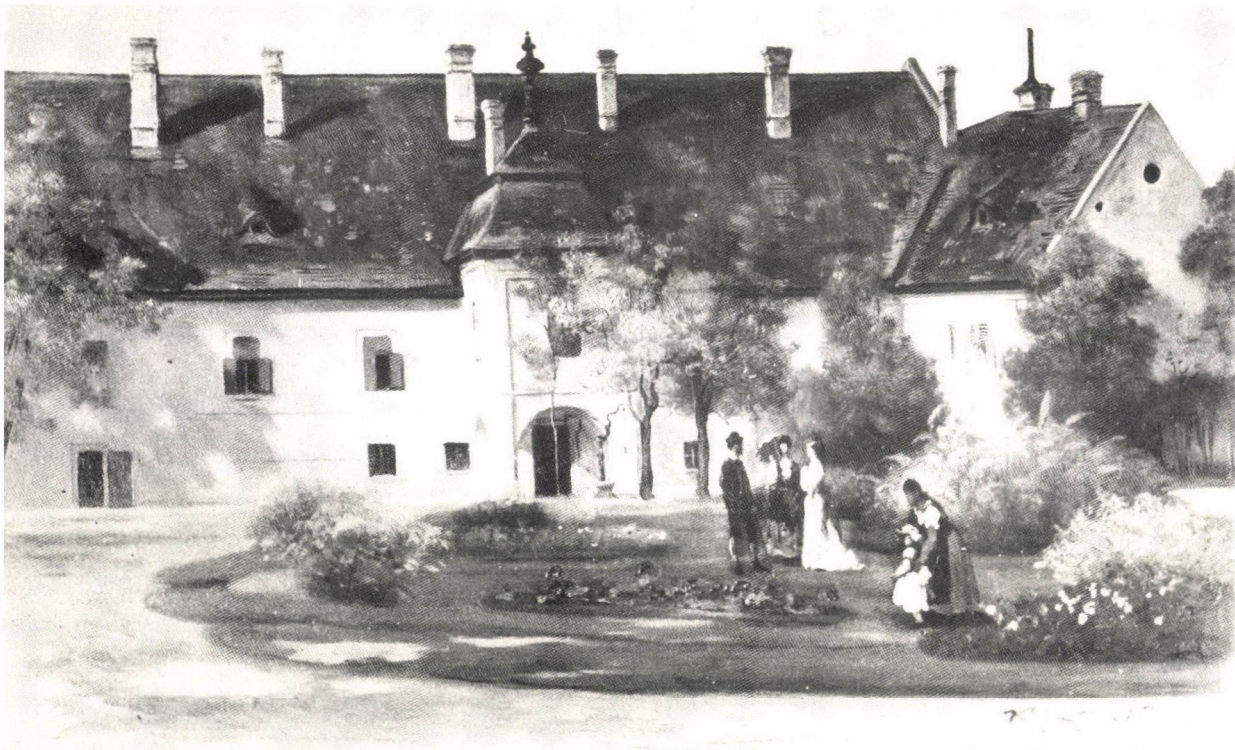
Tükör keményfa rámás, 6 vörös függöny, 1 keményfa Pökölöláda, 1 aranyrámás arckép, 4 tájkép aranyrámás.”[10] Festmények szép számmal voltak más helyiségekben is, a legtöbb – „42 aranyrámás különféle kép” – az „Ülő szobá”-ban. Egy 1860-as kimutatás regisztrálja az urasági ingatlanok teljes jegyzékét is.[11]

## Gróf Nádasdy Ferenc, az építtető

Nádasdy Lipótnak két fia született, mindkettő egy-egy hitbizomány várományosa volt. Az idősebbik, Tamás (1837–1856) azonban fiatalon meghalt, úgyhogy öccse, Ferenc lett a nagy birtokok egyetlen örököse. Édesapja már 1872-ben átadta neki vagyonát,[12] majd a következő év augusztus 18-án távozott az élők sorából.

Nádasdi és fogaraszöldi gróf Nádasdy Ferenc (1842–1907), az új nádasdladányi kastély építtetője a kor arisztokratájához illő életet élt és pályát futott be.[13] Ennek áttekintése közelebb visz minket személyiségéhez, és általában ahhoz a társadalmi közegehez, melyben egy nagyszabású kastély a 19. század második felében Magyarországon létrejött.

A középiskolát Nádasdy Ferenc a piarista gimnáziumban végezte Pesten, majd a pesti egyetemen jogot tanult és ügyvédi oklevelet nyert. Ezután hosszabb külföldi utazások következtek. Hazatérve átvette hatalmas uradalmainak vezetését. Nagy sportemberként tartották számon. Így például szenvedélyes vadász volt: Észak-Magyarországon nagy vadászterületet bérelt, de a hetvenes években agárdi birtokán is rendezett vadászatok. Híres falkával rendelkezett. Az ő kezdeményezésére jött létre az Országos Vadászati Védegylet, melynek elnöke lett. Az 1885-ös országos agancskiállításán a zsűri elnöki tisztjét kapta, hasonló kiállításokat ő maga is



1. Valentiny János: A régi kastély, 1870 körül. Archív fotó (Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok: 21/1944. neg. szám)



szervezett. 1885-ig versenybírája volt a Magyar Lovar-Egyletnek, a hatvanas években családi színei állandóak ott voltak a gyepen. De Nádasy Ferenc a modernebb sport iránt is érdeklődött. Indítványára alakult meg 1883-ban a Stephania-Yacht-Egylet, és természetesen saját vitorlás jachtja volt a Balatonon. A Balaton-Egylet alelnökévé választotta.

A politikai életben több, az arisztokratáknál szokásos címmel rendelkezett, de a modern kor gyermeke lévén a gazdasági életben is vállalt – részben talán csak névleges – pozíciókat. Címeit, pozícióit és birtokait a főrendiház 1902-es évkönyve sorolja fel szabatosan: „Nagyméltóságú nádasy és fogarasföldi Nádasy Ferenc, cs. és kir. val. belső titkos tanácsos, a főrendiház örökös tagja, a pénzügyi, a közgazdasági és pénzügyi, a mentelmi bizottság, és a kir. és orsz. legf. fegyelmi bíróság rendes tagja, az I. magyar biztosító-társulat alelnöke, a magyar földhitelintézet felügyelő bizottságának tagja [...] Komárom megye örökös főispánja [...] a nádasdladányi, kiskeszi, lepsényi, kiskovácsi, perenáni és dudari családi hitbizomány birtokosa.”[14]

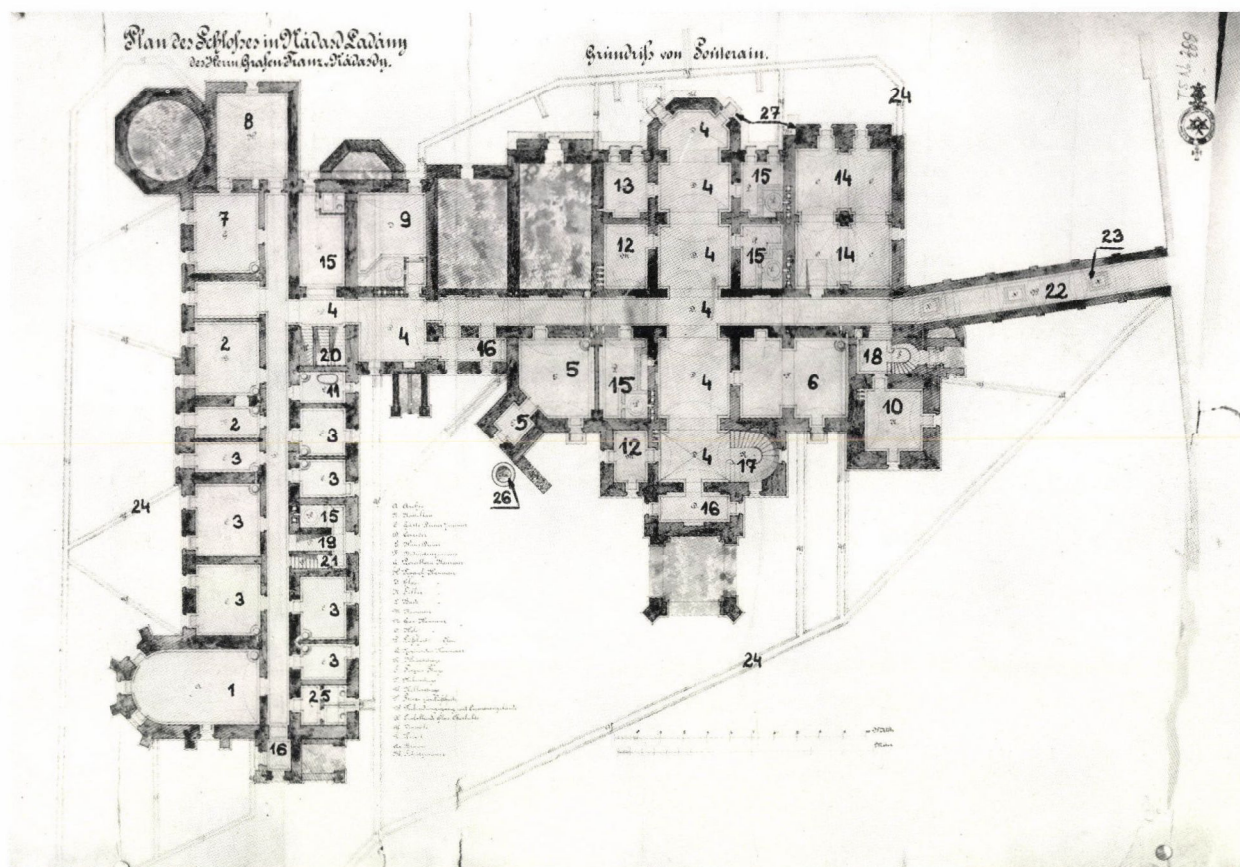
Ha a sport és a rangjával járó politikai és gazdasági tevékenység töltötte is ki Nádasy Ferenc életének java részét, kulturális téren szintén voltak ambíciói. Még 1857-ben mint 15 éves ifjú, nyilván szülei indíttatására és közreműködésével a Magyar Tudományos Akadémián irodalmi alapítványt létesített fiatalon elhunyt bátyja,

Tamás nevére.[15] De saját nevét is méltóképpen meg akarta örökíteni: a *Mausoleum*-ot kiadó, ugyancsak Ferenc keresztnévet viselő elődjének nyomdokaiban járva támogatta Dolinay Gyula *Történelmi arcképcsarnok*-ának (Budapest 1886) kiadását, aki a munkát annak megfelelően „Méltóságos Gr. Nádasy Ferencz urnak tudomány- és irodalompártolásban nagy ősei méltó örököseinek” ajánlotta. Ez a fajta magatartás, vagyis az ősök cselekedeteinek felidézése és követése érzékelteti az attitűdöt, melynek sajátos megjelenési formájaként értékelhetjük a nádasdladányi kastély megalkotását is.

Nádasy Ferenc magánéletét tragédia terhelte. 1868-ban házasodott meg, gróf Zichy Ilonát (1849–1873) véve feleségül. Három gyermekük született: Júlia 1869-ben, Tamás 1870-ben és Irma 1873-ban. Azonban felesége fiatalon, 1873-ban meghalt kolerában; alig 24 évet élt. Érzelmi kötődésének intenzitását jelzi, hogy a gróf többé már nem nősült meg. A család állandó székhelye Nádasdladány volt, bár később Nádasy Ferenc gyermekei nevelése miatt Budapestre tette át téli lakását.[16]

#### Az új kastély tervezése és építése

Miután Nádasy Ferenc 1872-ben átvette édesapjától a családi vagyont, elhatározta, hogy Nádasdladányon új, nagyszabású kastélyt építtet.[17] Olyan épületre gondolt,



2. Linzbauer István: Az alagsor alaprajza. (T 5. No. 200.)

1. Levéltár 2. Várnagy 3. A vendégek szolgáinak szobái 4. Folyosó 5. Házi szoba 6. Inas 7. Porcelán kamra 8. Szőnyeg kamra 9. Pohár kamra 10. Ezüst kamra 11. Fürdőszoba 12. Kamra 13. Kamra gázkészítéshez 14. Fűtőkamra 15. Légfűtés kazán 16. Szerszám kamra 17. Főlépcső 18. Szolgálati lépcső 19. Melléklépcső 20. Pincelépcső 21. A légfűtés lépcsője 22. Összekötő folyosó a gazdasági épülettel 23. Ülve vezetett felülvilágító 24. Csatornák 25. WC 26. Kút 27. Védőfal



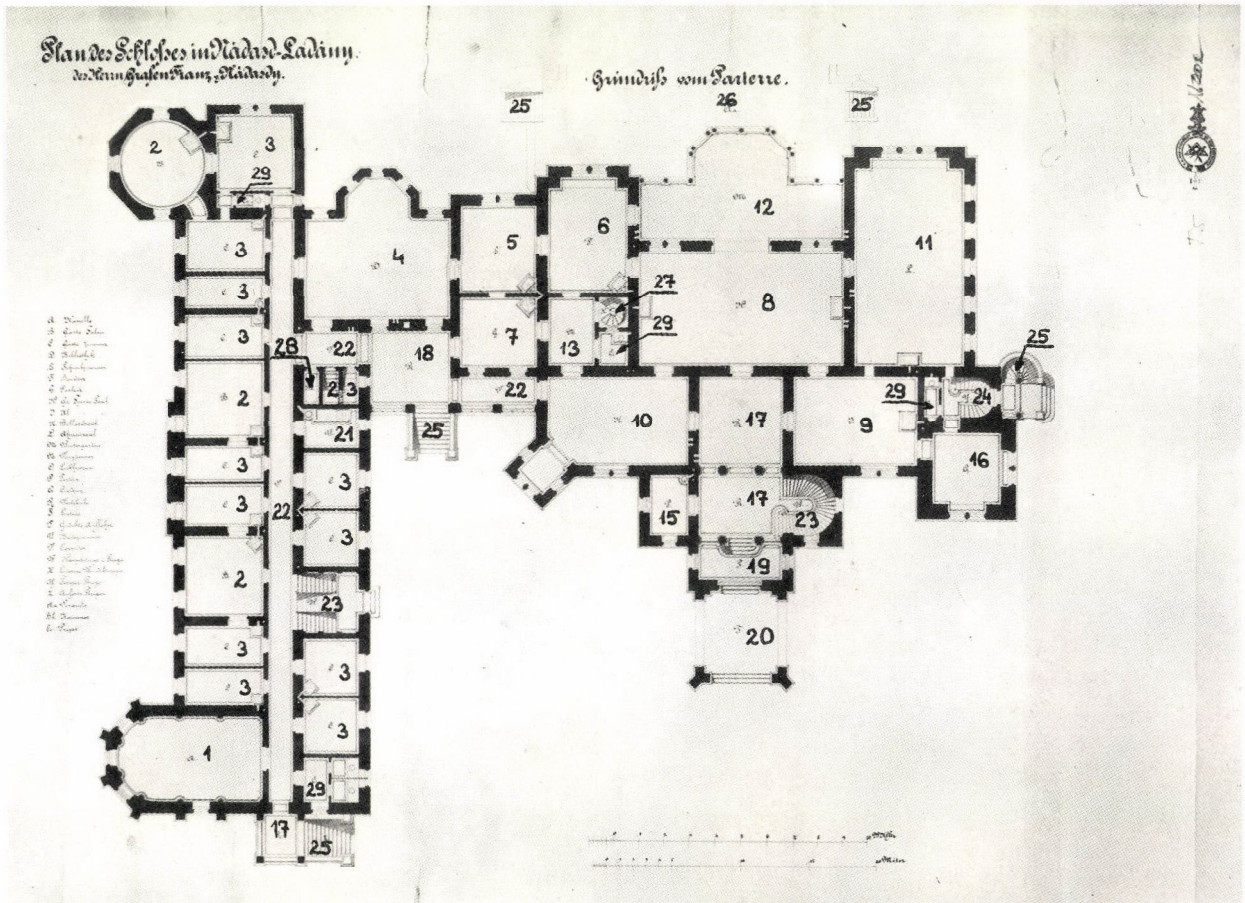
amely stílusában és megjelenésében kifejezi a család rangját és ősi mivoltát, s mely méltó keretet biztosít a családi könyvtár, levéltár, képtár, és legfőképp a családi arcképcsarnok elhelyezéséhez. A megfelelő építészeti formát az angol Tudor-stílusban találta meg.

A korábbi korok motívumait az építész és építtető a 19. században általában illusztrált útleírásokból, történeti munkákból, illetve építészeti mintakönyvekből vette. A nádasdladányi kastély esetében pontosan tudjuk, melyik mintakönyvet használták, hol találtak előképeket az épülethez. A családi könyvtár katalógusából ugyanis kiderül, hogy a Nádasdyak birtokában volt Joseph Nash angol szerző egyik műve, *The Mansions of England in the Olden Times* (I–IV. kötet, London 1869–1872).[18] A könyv először 1838–1849-ben jelent meg, de az első kiadást továbbiak követték, a munka a maga korában Angliában, de Európában másutt is igen népszerű lett.[19] Litográfiái között megtaláljuk Penhurst, Burghleigh, Athelhampton, Compton Wyniates, Levens és más Tudor- (Erzsébet-) kori kastélyok képét, melyek stílusrokonyságot mutatnak épületünkkel, pontosabban annak mintaképül szolgáltak (6. kép). Akárcsak az említett angol épületeken, a nádasdladányi kastélyon is megjelennek majd a mozgalmas és aszimmetrikus csoportosítású bástyák és tornyok, a lőréses párkányzat, a

kisebb-nagyobb oromzatok, a magas kémények, a maszszív támpillérek és az egyeneszáródású, szögletes-füles szemöldökpárkányok. A négykötetes album kőrajzai közt szerepelnek a felépítendő nádasdladányi kastély legreprezentatívabb termének, az ősök csarnokának előképei is. Így a gazdagon kiképzett, ácsolt famennyezet támíveivel és függőgyámjaival, a faragott faburkolat, a nagyméretű kandalló mind olyan elemek, melyek pl. Hampton Court, Audley End, Bolsover Castle vagy Beddington enteriőrábrázolásából megismerhetők voltak (16. kép).

A tervbe vett építkezésről először 1873. március 27-én közöl a hírt a *Vértessalja* című székesfehérvári lap: „Egy monumentális épülettel ismét gazdagabb leendő megyénk. Ugyanis: Linczbauer István cs.kir. udvari műépítész terve után gf. Nádasdy Ferencz ő méltósága által Nádasd-Ladányon építtetni szándékozott nagyszerű kastély építésével véglegesen, ismert nevű építész, Hübner Nándor bizatott meg, ki azt el is fogadta. Az, hogy helyben az újabb időben épült nagobbyszerű házak, valamint az állandó színház is művezetése alatt emelkedik, elég garancia a nádasdladányi kastély építkezésére.”[20]

Linczbauer István (1838–1880) személyében Nádasdy Ferenc egy ma már kevésbé számon tartott és nem is igazán jelentős építészrt kért fel kastélya megtervezésére.



3. Linczbauer István: A földszint alaprajza (T 5. No. 202.)

1. Kápolna 2. Vendég szalon 3. Vendégszoba 4. Könyvtár 5. Írószoba 6. Boudoir vagy kis szalon 7. Társalgó 8. Nagy szalon  
9. Ebédlő 10. Biliárdterem 11. ősök csarnoka 12. Téli kert 13. Előszoba 14. Huszár 15. Portás 16. Társalgó 17. Előcsarnok  
18. Reggeliző 19. Bejárat 20. Kocsialáhajtó 21. Fürdőszoba 22. Folyosó 23. Főlépcső és lépcső 24. Szolgálcscső  
25. Külső lépcső 26. Terasz 27. Vas csigalépcső 28. Kamra 29. WC



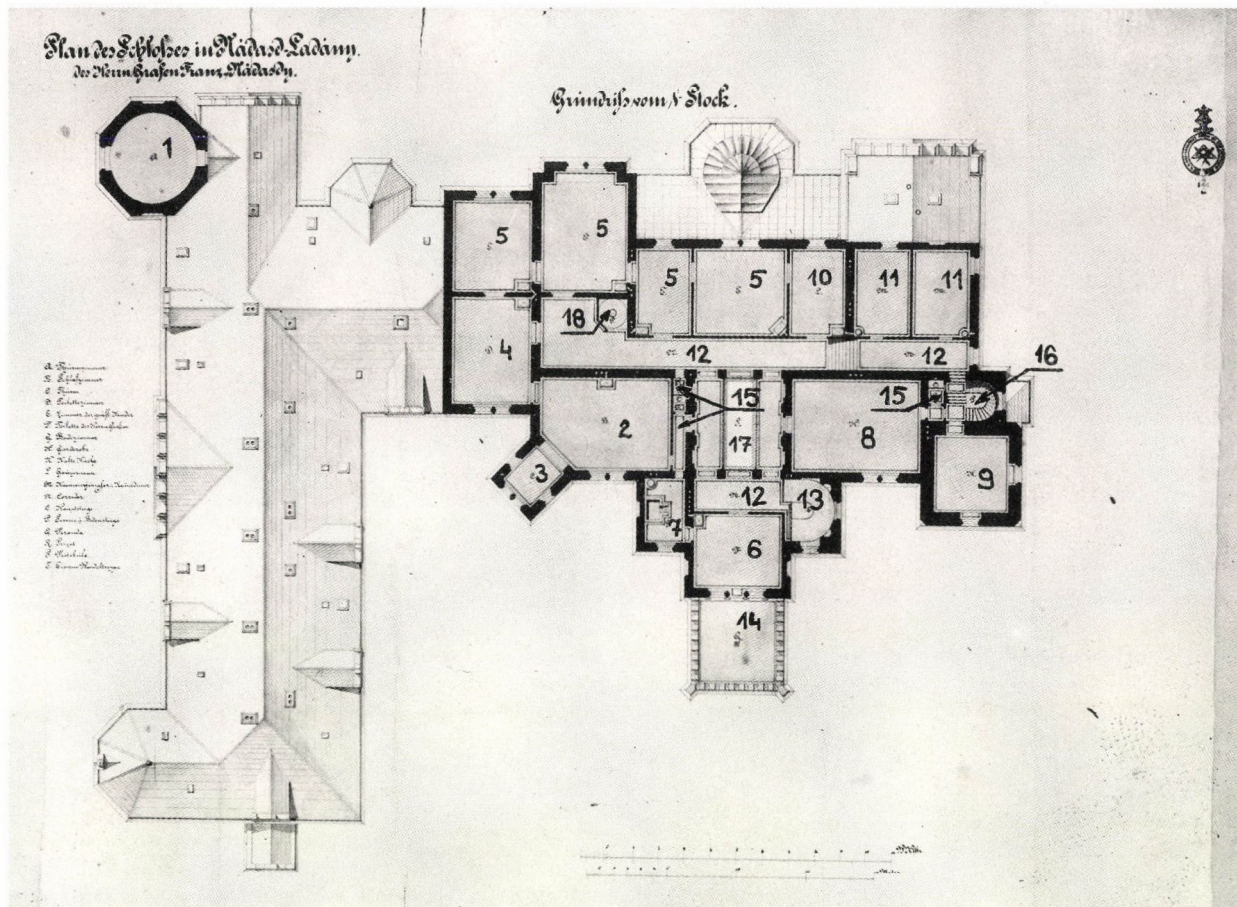
Megbízását Linzbauer talán „császári-királyi udvari építész” címének és lovagi rangjának köszönhette, ami nyilván jó ajánlás volt az arisztokratáknál; K.K. HOF ARCHITEKT RITTER ST. VON LINZBAUER feliratú, címeres körpecsétje ott látható több, nádasdladányi kastélyhoz készült tervrajzon is (2–4. kép).[21] Nem tudjuk, hogyan jutott a bécsi tanultságú építész ehhez a címhez, minthogy életműve nagyrészt még feltáratlan. Talán azokért a tervekért és makettért kapta, melyet a budai királyi palota kibővítéséhez készített, és az 1873-as bécsi világkiállításon bemutatott.[22] Ybl mellett Linzbauer kapott felkérést az Andrassy út háztömbjeinek megtervezésére az útvonal kialakításának kezdetekor; megbízása arra enged következtetni, hogy a korszak legjelesebb mesterei között tartották számon.[23] Meghívást kapott az 1873–74-es Operaház-tervpályázatra is, munkáját azonban mind alaprajzi megoldás, mind homlokzati architektúra tekintetében a leggyengébbnek találták.[24] Legismertebb műve az egykor a Gizella (ma: Vörösmarty) téren álló üzlet- és bérház, a II. világháborúban elpusztult ún. Haas-palota (1872–73) volt.[25] Gróf Nádasdy Ferencen kívül Linzbauer dolgozott más főnemsek is: megtervezte gróf Andrassy Gyula budai Fő utcai palotáját neoreneszánsz stílusban (1873),[26] valamint egyemeletes, alpesi faházakra emlékeztető kis

tiszadobi vadászkastélyát (1872–73).[27] Az Andrassy-palota, a Haas-palota, de az Opera-tervezet is neoreneszánsz stílusú volt; eddigi ismereteink szerint a nádasdladányi kastély Linzbauer egyetlen középkorias jellegű munkája. Az eset mutatja, sokoldalúnak kellett lennie a 19. század építésének, tudnia kellett stílust váltani a megbízó kívánsága szerint. De azt is láthatjuk, hogy a kastélyok világában másfajta stílusformák fordultak elő, mint a korszak városi építészetben, ahol az 1870-es években az itáliai neoreneszánsz dominált.

Hübner Nándor (1833–1886) mint székesfehérvári, tehát lényegében helybeli építőmester vette kezébe a kastély kivitelezését.[28] Mint ahogy a korábban idézett újsághír is beszámolt róla, ő vezette például Székesfehérvár korabeli legfontosabb középületének, a színháznak a kivitelezését.

Az új kastély alapkővét 1873. július 18-án ünnepélyes körülmények közt tették le. A jeles eseményt részletesen megörökítette a *Székesfehérvár* című újság; az „XX” névvel beküldött, ritkaságszámba menő beszámolót érdemes teljes terjedelmében idézni:

„T. szerkesztő ur! Vagyok bátor tudatni, hogy a nádasdladányi újon épülő kastélynak folyó hó 18-án történt meg nagy ünnepélylyel az alapkő letétele, mely alkalommal az üreg és helyiség, hová az alapkő helyezte-



4. Linzbauer István: Az emelet alaprajza (T 5. No. 201.)

1. Toronyszoba 2. Hálószoba 3. Torony 4. Toalett-szoba 5. A gróf gyermekeinek szobája 6. A gróf toalett-szobája  
7. Fürdőszoba 8. Gardrób-szoba 9. Hideg konyha 10. Nevelőő 11. Komorna és komornyik 12. Folyosó 13. Főlépcső  
14. Terasz 15. WC 16. Szolgálati és padláslépcső  
17. Előcsarnok 18. Vas csigalépcső





5. Előlnézet, 1900 körül. Fotó: Klösz György (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtára: 41.628)

tett, valamint a lejárát csinosan volt zöld galyakkal és virágokkal diszítve. Délelőtti 11 órakor érkezett meg a grófi család számos vendégével, és elfoglalták a számukra feldiszitett helyet, és megkezdődött az emlék irat felolvasása, melyet később közölni fogok; ezen emlékirat rajzát Linczbauer István m. kir. udvari műépítész ur készítette. Az emlékiratot Wancso Gyula ur, gróf Nádasdy Ferencz uradalmi főügyésze olvasta fel, mely az összes grófi család, a jelen volt uradalmi tisztség, községi előljáróság és a meghívott vendégek által

aláíratott. Ezekután az összes jelenlevők lementek azon üreghez, hová az alapkő elhelyezendő volt, midőn az okirat az alapkőbe helyeztetett, a szomszéd Ősi község-beli plébános ur egy alkalmi beszéddel üdvözlé a grófi családot és meghatottan ecsetelé a nap jelentőségét, mire ő excellentiája a gróf Nádasdy Lipót ur Komárommegye örökös és tényleges főispánja velős beszéddel válaszolt, melynek megtörténte után az alapkő rendeltetési helyére helyeztetett és a szokásos kalapács-ütéseket ifju gróf Nádasdy Ferencz ur e szavakkal: „Éljen a haza” megkezdvén, az összes jelenlevők lelkes éljenzése után az alapkő befalaztatott. Az ünnepélyt gazdag ebéd fejezte be, hol a jelenlevők vidámsága és jó kedve általános volt. Az összes munkások szinte megvendégeltettek. Megjegyzendő, hogy az építést a jeles fejevári építész Hübner Nándor ur vezeti.”[29]

A szintén újságközleményből ismert emlékirat hosszan sorolja mind a Nádasdy, mind a Zichy család rég meghalt és élő tagjait, mintegy aláhúzva a kastélynak szánt „ősi” központ szerepet, amelyet valamikor például a sárvári vár töltött be.[30]

Az építőanyagok felhalmozása már az előző év végén elkezdődött. 1872. december 31-én már nagy mennyiségű téglát megvásárlását regisztrálják a nádasdladányi számadások.[31] Az építőanyagok beszerzését és a munkák költségét egészen 1880-ig tartják nyilván az építési iratok.[32] A tervek elkészítésével nem szűnt meg Linczbauer kapcsolata az építkezéssel, mivel felügyeletét is rá bízta.[33] 1874-ben és 1875-ben többször leutazott egy-két napra Nádasdladányra, minden esetben Hübnerrel együtt, néha más iparosok társaságában.[34]



6. Joseph Nash: Compton Wyniaties (The Mansions of England in the Olden Times, III. London, 1871. LXXIV. tábla)





7. A főszárny, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.344)

Linzbauer látogatásait bizonyára a további részletrajzok kidolgozása is szükségessé tette; ezekből nem maradt fenn semmi.

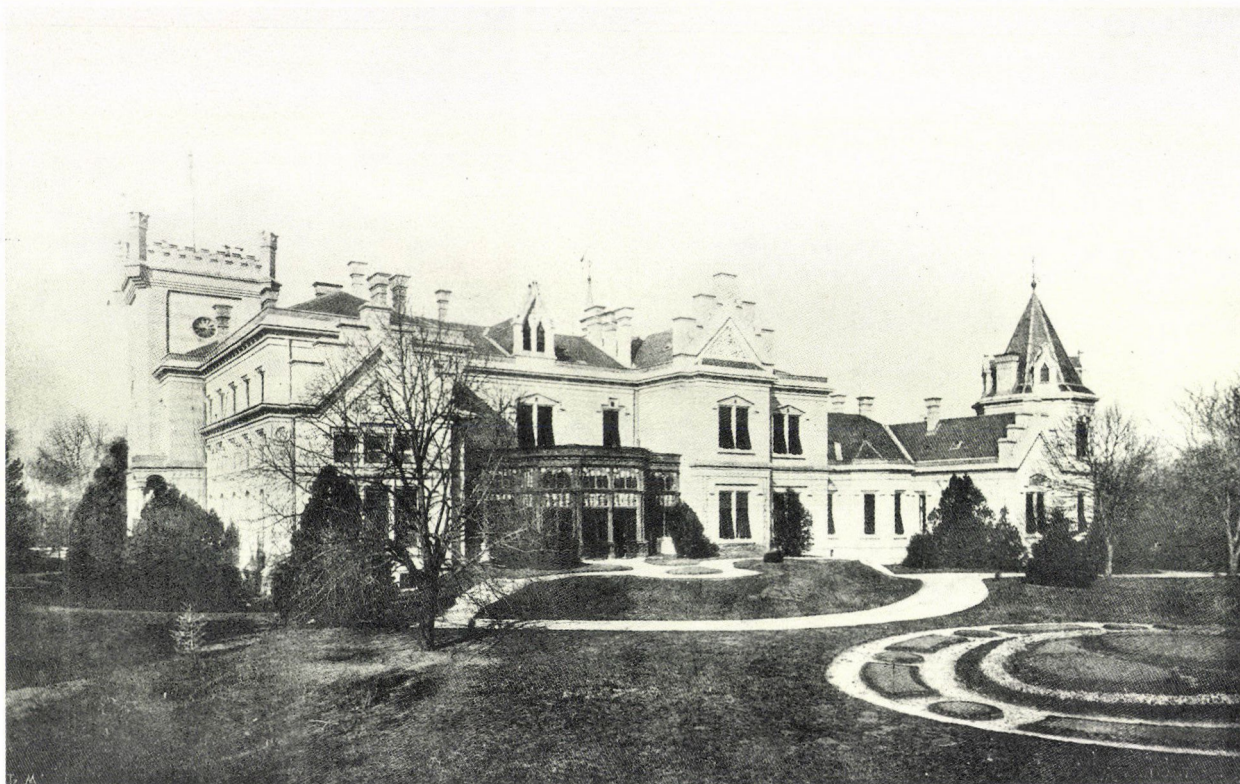
A leutazásokról a korabeli dokumentumok emlékeznek meg.[35] 1874. szeptember 8-án „Linzbauer, Hübner és Zigelwagner építészek” látogattak Nádasdladányra. A harmadik személyben Ziegelwagner Mátyás épületdíszítő-szobrászt sejtjük, aki Linzbauer budapesti épületein rendszeresen dolgozott, és a királyi várpalota bővítésének korábban említett Linzbauer-féle makettjét készítette.[36] 1875. májusában kétszer itt járt az egyébként ismeretlen „Stromfeld mérnök építészeti ügyben.” 1874. július 8-tól 11-ig egy „[b]écsi vízvezető mérnök” tartózkodott az építkezésen; nyilván Wilhelm Knaustról van szó, akinek fennmaradtak tervei a kastély vízvezetékeihez és csatornázásához.[37] Ez év november 7-től 12-ig két mérnök tartózkodott Nádasdladányon a vízvezeték kiépítése miatt, 1875 első felében több alkalommal csak egy: június 18-tól 20-ig „Walter bécsi mérnök Knausttól”. 1874. december 22–23-án Linzbauerrel és Hübnerrel együtt lejött „Thék asztalos”, aki 1875. április 13-án is itt járt egy Fischer nevű, május 10–11-én egy Stitz nevű emberrel. Thék Endréről (1841–1919) van szó, akinek akkor még csak szerény asztalosműhelye lehetett.[38] A nádasdladányi vendégtartási kimutatás idézett bejegyzé-

sei alapján őt tekinthetjük a kastély asztalosmunkáit kivitelező mesternek. 1875. április 3–4-én Nádasdladányban járt „egy pesti Iparos sürgöny készítő” – a kastély távíró- és beszélőcső hálózatának tervrajzaiból is maradt fenn két cégjelzés és dátum nélküli lap.[39] 1875. április 8-án egy veszprémi ácsmester tartózkodott a kastélyban.

De nemcsak az építészek és az iparosok, hanem a beépített felszerelés is az ország különböző részeiről vagy éppen külföldről érkezett. 1874 második felében 56 forint 63 krajcárt fizettek ki „Párizsból szállított vízvezetési csővezetékért.”[40] Ez idő tájt hoztak vasárut a bécsi Karpeles Hirsch cégtől [41] és a pesti Schlick-üzemből („Schlick’sche Eisengiesserei- u. Maschinenfabrik-Aktien-Gesellschaft”) is.[42] Különbőféle fémáru érkezett Richter székesfehérvári üzeméből.[43] Az ugyancsak székesfehérvári Schlámmádiger József fiai vaskereskedés szállította az építkezéshez a szögeket és a különféle kampókat.[44] A székesfehérvári Deutsch testvérek épületfa-kereskedéséből ablakfák és szarufák érkeztek.[45]

Az 1873-ban megkezdett építkezés 1874-re már jócskán előrehaladt, az épület vagy legalábbis egy része már tető alatt állhatott; erről tanúskodik a kastély északnyugati tornyán található szélzászló 1874-es évszáma. 1876-ra az épület egészében elkészült, úgyhogy Nádasdy Ferenc idehozathatta a könyveket és a műtárgyakat.[46]





8. Hátsó nézet, 1901 (Szalon Ujság VI. 1901. 23–24. szám, 7.)

Azonban a kastély belső kialakítása és berendezése még nem fejeződött be. A családi levéltárat csak 1878-ban hozták át ide Agárdról,[47] és még 1879. április 7-én is fizettek fuvarosoknak „kastélyhoz többfélék” szállításáért.[48] A reprezentatív és díszes termeknek, vagyis az ősök csarnokának, a könyvtárnak és a kápolnának a kialakítása pedig csak ezután következett.

A gróf hamarosan megtette a lépéseket az ősök galériájának felállítására. Valószínű, hogy a családi arcképek

többsége örökségként már eleve birtokában volt. Egyes darabokat viszont más családtagoktól kellett megszereznie. Ilyen eset, amikor 1879. augusztus 17-én kelt levelében kéri nagybátyját, id. gróf Nádasdy Ferencet, küldje el neki Nádasdy Tamás és felesége képmását, hogy azokat majd az ősök csarnokában elhelyezhesse („wo ich dieselben im Ahnensaal einverleiben werde”).[49] Mivel az ősgaléria jónéhány darabja – ezt a 20. századi nyilvántartásból tudjuk [50] – régi kép 19. századi másolata, feltételezhető, hogy ezeket Nádasdy Ferenc készítette a megfelelő, egységes méretben a felállítandó ősök csarnoka számára.

Minthogy az eredeti építész, Linzbauer már nem volt az élők sorában – 1880 novemberében hunyt el váratlanul[51] –, másvalakit kellett a terem kialakításával megbízni. Nádasdy Ferenc választása Hauszmann Alajosra esett. A munkáról Hauszmann a következőképpen emlékezett meg a memoárjában: „1884 évben gróf Nádasdy Ferenc hívott fel, hogy nádasdladányi kastélyát, amely Linzbauer építész tervei szerint meg volt kezdve, de az építés bevégezése a grófnő halála miatt elmaradt, fejezzem be, illetőleg annak belső kiépítését végezzem el. Itt különösen az ősök terme, a nagy könyvtár, és a kápolna építése és belső felszerelése képezte működésem tárgyát, noha a külső alakításon is változtatni kellett.”[52]

Az események után hozzávetőleg egy évtizeddel papírra vetett emlékezés pontatlan. Nádasdy Ferencné Zichy Ilona még az építkezés megkezdésének évében, 1873-ban meghalt, de – mint láttuk – a munkák folytak tovább és a kastély 1876-ban már lényegében készen állott. Nem a grófné, hanem Linzbauer halála miatt vette



9. A hátsó homlokzat részlete a télikerttel és a terasszal, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.345)



át Hauszmann az immár csak a kastélybelsőre szorítkozó munkálatok vezetését.[53] Hauszmann Alajos (1847–1926) a berlini tanultságú építész ekkor pályája elején állt, de már tanár volt a budapesti Műegyetemen; nagyszerű képességei majd az 1890-es években, a New York-palota, Kúria és a budai királyi palota építésénél teljesednek ki.[54] Bár őt elsősorban a neoreneszánsz és a neobarokk vonzotta, későbbi munkásságából lehet találni analógiát a nádasdladányi ősök csarnokára; ilyen a királyi palotában a neoromán stílusú, kandallós-lambériás Szent István-terem és a nyitott fedélszékű lovarda. (A II. világháborúban, illetve utána mindkettő elpusztult.)

Az ősök csarnokán kívül Nádasdladányban a könyvtár is elkészült,[55] a Szent Család titulust viselő házikápolna felszentelése pedig 1885-re megtörtént.[56] Ezzel a kastély belső kialakítási munkái lezárultak.

Az ősök csarnokának díszes famunkájára és a könyvtár összes falát beborító galériás polcrendszerre és lambériára vonatkozóan nem áll rendelkezésünkre részletesebb adat. Talán Thék Endre műhelyében készítették. Thék az asztalosmunkák ügyében 1874-ben és 1875-ben már járt Nádasdladányban; lehetségesnek tűnik, hogy pár évvel később az időközben még nagyobb hírnévre jutott iparosra bízta a díszes termék igényes famunkáját is. Thék üzemének termékei a következő évtizedekben az ország legjelentősebb középületeibe: az Operaházba, a Királyi Palotába és az Országházba is eljutottak. A nádasdladányi famunka elsőrangú színvonala is a legjobb mestert, illetve üzemet sejteti. Hasonlóképpen a legelső mestere volt a maga szakmájának a budapesti Jungfer Gyula (1841–1908).[57] akitől az ősök csarnokának két hatalmas kovácsoltvas csillárja és kandeláberei, valamint a könyvtár csillárjai, falikarjai és díszes galériakorlátja származik.[58] Bár külön nem emlékeznek meg róla, bizonyára az ő műhelyéből kerültek ki a nagy szalon és az ebédlő valamivel egyszerűbb kovácsoltvas csillárjai is. Az ősök termékének színes üveglakait Kratzmann és Forgó üzeme készítette.[59] Kratzmann Ede (1847–1922) Münchenből jött Budapestre, ahol 1876-ban nyitotta meg műhelyét és társult Forgó Istvánnal; Magyarországon az ő nevéhez fűződik az újkori üveglak-festészet meghonosítása.[60] A felsorolt legjobb fővárosi műiparosok – közöttük a korábban említett Ziegelwagner Jakab – nádasdladányi működése, akárcsak Linzbauer és Hauszmann építész megbízatása mutatja Budapest kitüntetett szerepét a vidéki kastélyok építészetében.

A nádasdladányi kastély építése során megőrizték, illetve az új épülethez csatolták a régi kastélyt. Tudjuk, hogy legyen az akár a legigényesebb építkezés, ha a korábbi épületrészek állapota megengedte, azokat újból felhasználták a 19. században éppúgy, mint bármely előző évszázadban. Esetünkben a régi kastélyépület – architektúrájában teljesen megújult formában – az új főszárnyhoz merőlegesen kapcsolódó oldalszárny lett. Éspedig úgy, hogy az alsó szintjét – földfeltöltéssel – alagsorrá, eredeti első emeletét földszintté tették.[61] A korábbinál laposabb tető ráhelyezésével még jobban megváltoztatták az épületrész arányait. Linzbauer fennmaradt datálatlan alaprajzai színkódolással ugyan nem különböztetik meg a régi és az új épületrészt, de a lapok nem is a kivitelezéshez készültek, hanem az épület alaprajzi beosztásának szemléltetésére (2–4. sz. kép).[62] Azonban az alaprajz igazolja az elmondottakat, hiszen a mellékszárny elrendezése gyökeresen eltér a főszárny alaprajzi

rendszerétől. A néhány éve végzett falkutatás ugyancsak a régi épületrész felhasználását regisztrálta.[63]

### Az épület külseje

Az épület egyemeletes főszárnyához bal felől kapcsolódik a földszintes mellékszárny, így már az épület L alakú konfigurációja is szabálytalanságot és kötetlenséget sugall (5. kép). A kastély festői hatását fokozza, hogy a főszárny változatos, aszimmetrikusan elrendezett tömegei mozgalmas csoportozatot alkotnak (7. kép). Leghangsúlyosabb eleme jobb szélre esik, ahol előreugró, kétemeletes bástya emelkedik. Felső része a lóréses párkánnyal és sarkain 45 fokkal elforgatott kis bástyákkal az angol *castellated*, vagyis várszerű építési modort idézi. A bástya földszintjén egyenes záródású, szögletes-füles, ún. Tudor-szemöldökpárkányos ablak nyílik, első emeletén csúcsíves szemöldökpárkány alatt ugyancsak egyenes záródású ablak helyezkedik el, míg a második emeletén egykor kerek óra volt. Az első emeleti szemöldökpárkány záradékában a Nádasdy család kilencágú koronával lezárt címere díszelg.

A saroktoronytól balra széles középrizalit ugrik előre két ritmusban. Közepéhez egy tengely széles, szegmensíves nyílású kocsialáhajtó kapcsolódik, melynek sarkait átlós támpillérek hangsúlyozzák. Innen nyílik a főbejárat. A kocsialáhajtón a saroktoronyt visszhangozza az ahhoz hasonló párkányzat, illetve négy kis sarokbástya. Fölötte az első emeleten szögletes szemöldökpárkány



10. A jobb oldalhomlokzat, 1930-as évek  
(Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.371)





11. Az előcsarnok és a lépcsőház, 1988 (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 134.060. Fotó: Galacanu Efstatia)



12. Az előcsarnok az emeleten, 1988 (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 134.058. Fotó: Galacanu Efstatia)

hangsúlyozza a hármast nyílást, amely a kocsiálhajtó tetején található teraszra enged kijárást. A szemöldök-párkány közepütt megemelt záradékán megint csak a koronával díszített Nádasdy-címer látható, kétfelől leveles indaszerű ornamentikával. A középrizalit most taglalt középtengelyét lépcsős kialakítású, háromszögű oromzat emeli ki.

A homlokzat további ablakait is szögletes-füles szemöldök-párkányok kísérik, az első emelet három nagy ablakán az olasz reneszánszot idéző háromszög-ormozattal kombinálva. A főpárkányon a középrizalitot kétfelől kisebb méretű hegyes oromzatok fogják közre. A jobb sarokbástya bal oldali megfelelője egy átlósan elforgatott kis saroktorony, a sarokbástyáéhoz hasonló, lőréses párkánnyal és hegyes sisakkal. A sarokbástya tömegének masszivitása, a középrizalit lépcsőzetes kiemelkedése és a haránt állított hegyes torony magasba szökellése mintegy függőleges irányú fokozása annak a mozgalmasságnak, amit vízszintesen a főhomlokzat tömegeinek erőteljes ki-be ugrása idéz elő.

A homlokzat egészét vakolat borítja; ez az anyaga valamennyi, meglehetősen éles metszésű tagozatnak és az imént említett címereknek is. A homlokzat síkja vízszintesen sávozott, mely sávok a drapp világos és a piros sötét árnyalatában váltakoznak. A sávozás és színezés már nem a Tudor-kori építészet világába tartozik; ha előképet keresünk, inkább a középkori itáliai építészet jöhet szóba.

A főszárny homlokzatán baloldalt üvegezett árkád vonul a földszintes mellékszárnyig. Ez utóbbi tömegének

egyszerűsége ellentétben áll a főszárny mozgalmasságával, bár homlokzati architektúrája azét követi. A mellékszárny végéhez a rövid oldalon szegmensíves-pilléres előépítményű lépcsőfeljáró kapcsolódik.

Az oldalszárny hátsó oldalának végén kiugró tömeg és annak csúcsíves ablakai jelzik, hogy itt helyezkedik el a kápolna. Középső ablaka fölött kis oromzatban ismét a Nádasdy-címer látható. A homlokzat közepén a lépcsőzetes kialakítású oromzat a főhomlokzat középormát visszhangozza. Az oldalszárny hátsó végén hegyes, nyolcszögletű torony emelkedik, ennek csúcsán díszleg az 1874. évszamos szélzászló.

A nyolcszögletű torony az épületnek egyfajta csuklója, a hátsó, park felőli nézetnek a leghangsúlyosabb része (8. kép). A hátsó homlokzat körvonala mozgalmasságában hasonló a főhomlokzathoz, anélkül, hogy annak tömegelosztását leképézné. A kastély sajátossága, hogy minden nézetből változatos képet nyújt, és építészeti szempontból jóformán nincs alárendelt oldala. A park különböző pontjairól a kastély felé tekintve így mindig más forma, más sziluett bontakozik ki. Az imént említett szélzászlós toronytól balra a hátsó homlokzaton zárterkély következik, majd a szárny emeletes tömegrésze. Ezt két, aszimmetrikusan elhelyezett és különböző magasságú, lépcsőzetes oromzatú rizalit veszi közre, melyek orommezőjében újfent a családi címer látható. A két rizalit között faszerkezetes, reneszánsz architektúrájú télikert ugrott ki (9. kép). A kastély egészétől eltérő formavilága más tervezőt – gyártót(?) – sugall, de erre nézve nincs adat.





13. A nagy szalon, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.354)

A főnézet szerinti jobb oldalhomlokzat ritmusa, sőt még részletei is újabb variációt jelentenek a kastély architektúrájában. A sarokbástyához íves vonalú, mellvédes lépcsőfeljáró és fedett előépítmény kapcsolódik, ahonnét oldalbejáró nyílik. A kissé hátraugratott falsík homlokzati rendszere jelzi, hogy mögötte az ősök csarnoka húzódik (10. kép). A földszinten vaknyílások sorakoznak; talán az eredeti ablakok befalazása volt az a változtatás, amire Hauszmann a csarnok kialakításával kapcsolatban utalt. A vakablakok fölött mezzaninszerűen kis ablakok sorakoznak, közöttük a fal síkját félig elforgatott, lőrésdíszes falpillérek élénkítik. Az emeleten ablakok újabb sora húzódik.

A Tudor-stílus, amely a nádasszékelyi kastély architektúráját meghatározza, az újkorban először természetesen szülőhazájában, Angliában éledt fel újra. A szigetországból terjedt el az európai kontinensen, többek közt Magyarországon is. Hazánkban egyik irányzata volt a romantikának, vagy más néven romantikus historizmusnak. Különösen a kastélyépítészetben, és elsősorban az 1840-es és 50-es években örvendett népszerűségnek.[64] A Tudor-stílus azonban az 1870-es években, a nádasszékelyi kastély építése idején Magyarországon már nem volt divatban, ha úgy tetszik, elavultnak számított. Épületünkön csak a Tudor-kori tagozatok száraz, éles metszésű formái, a tömegek némi vaskossága utal arra, hogy immár az érett (akadémikus) historizmus korában került sor megépítésére. Ebben az időben azonban

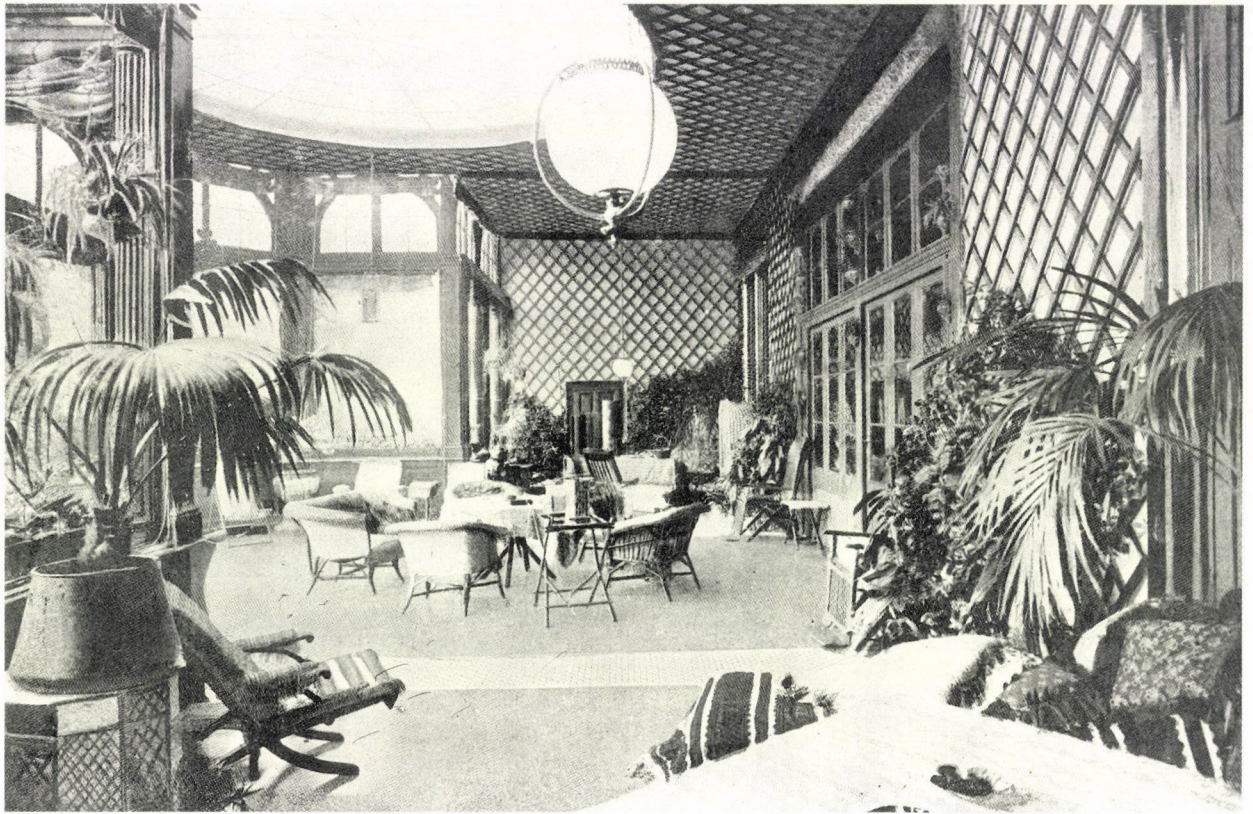
Magyarországon a városi építészetben az olasz neoreneszánsz dominált, a némileg más utakat járó kastélyépítészetben is legfeljebb a csúcsíves gótika jött szóba.

Nyilván nem volt véletlen, hogy Nádasdy Ferencnek a Tudor-stílusra esett a választása. Talán szerepet játszott a család angol leszármazásának – végül is fiktív – ha-



14. A nagy szalon a télikert felé, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.358)





15. A télikert, 1911 (Szalon Ujság XVI. 1911. 12. szám, 4.)



16. Joseph Nash: Beddington, nagy terem (The Mansions of England in the Olden Times, I. London, 1869. XIV. tábla)

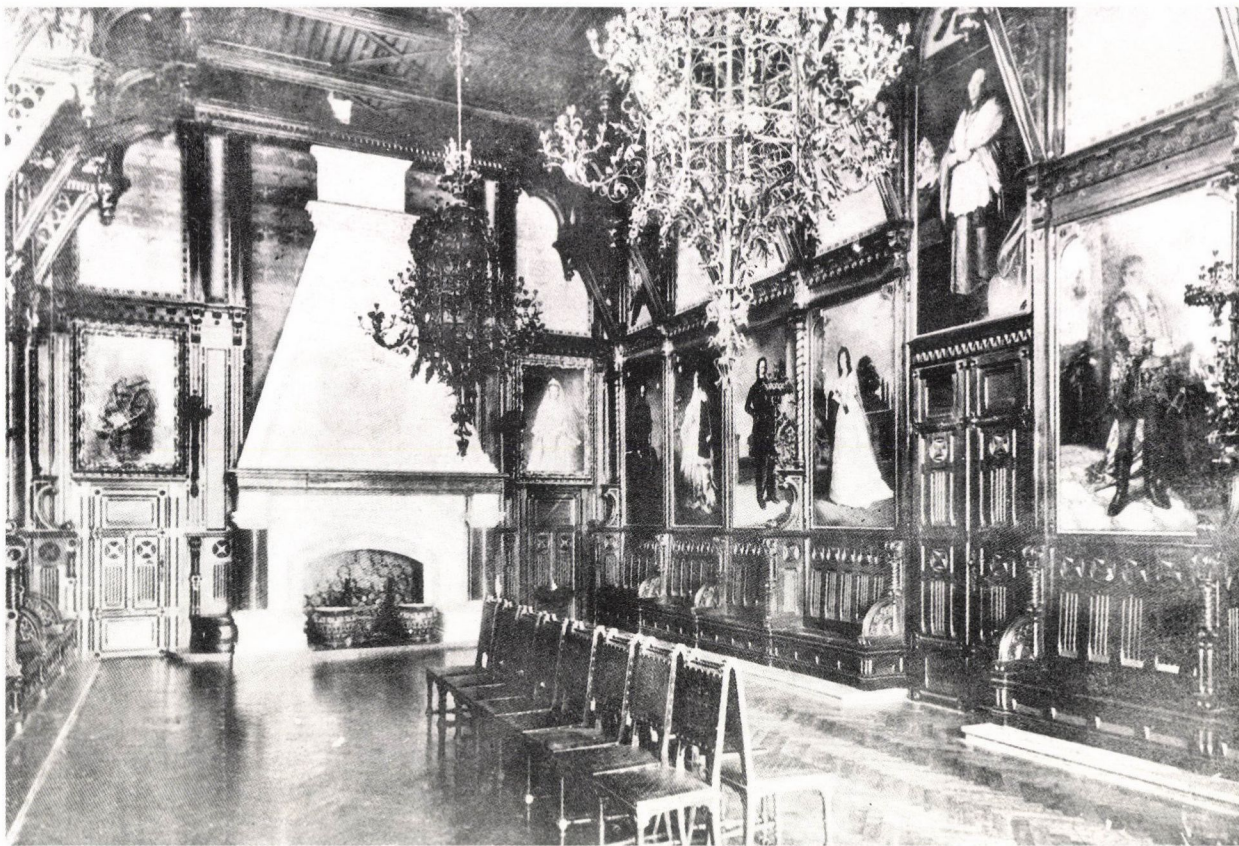
gyománya. Azonban ez a *par excellence* angol építési modor rendelkezett olyan asszociációs értékekkel, ideológiai tartalommal, amely leginkább kifejezte az arisztokrata építető akaratát és szellemiségét. Egyetértünk Kelényi György megállapításával, miszerint többek közt az angol stílus követésében nyilvánult meg a magyar főnemesség csodálata a fejlett, de a nemesi előjogokat is konzerválni tudó angol társadalom iránt.[65] Ennek a világnak a képét akarhatta felidézni gróf Nádasdy Ferenc, akár szembeállítva a már Magyarországon is divatjamúlt stílusformákat a polgári ideálokat megtestesítő neoreneszánszsal.[66]

A nádasdladányi kastélyban néhány más elem is megerősíti a stílusválasztással kapcsolatban elmondottakat. Így a felmagasodó bástya, illetve torony, melynek szimbolikus-heraldikus jelentése van, az ősökre hivatkozó jogfolytonosságot jeleníti meg.[67] E bástya tetején lengett a sötétkék-vörös színű családi lobogó, ha a kastély ura otthon tartózkodott. Hasonlóan sokatmondó a kastély homlokzatain újból és újból felbukkanó, és ezáltal már szinte pusztá ornamenssé kopó Nádasdy családi címer. Ugyane gondolat jelenik meg a kastély belsejében is, hogy az – említett, és hamarosan részleteiben bemutatandó – ősök csarnokában teljesedjen ki.

#### Az épület belseje

A kastély alaprajzi elrendezése, sőt helyiségeinek eredeti rendeltetése is pontosan nyomon követhető a





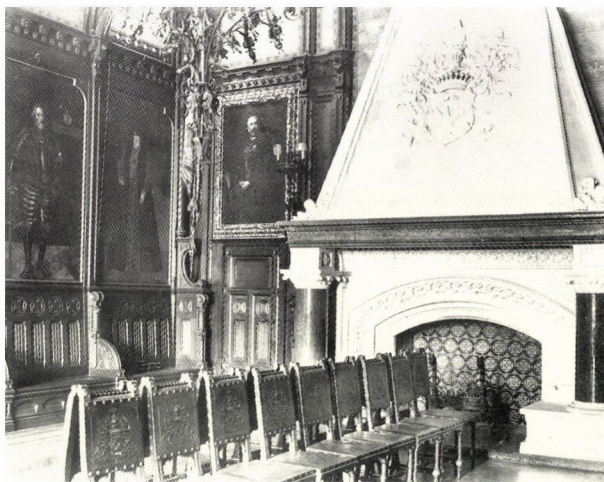
17. Az ősök csarnoka, 1901 (Szalon Ujság VI. 1901. 23–24. szám, 8.)

Linzbauer pecsétjével jegyzett tervlapokon.[68] Nagy vonalakban a kastély beosztása a következő volt. A mellékszárny alagsorát a vendégek szolgálóinak szobái, a főszárny alagsorát az épület üzemszerű viteléhez szükséges termek foglalták el (2. kép). A földszinten a mellékszárnyban a vendégszobák sorakoztak, a főszárny adott helyet a közösségi és dísztermeknek (3. kép). Az emeleten a grófi család háló- és öltözőszobái, valamint a belső személyzet szobái helyezkedtek el (4. kép). Vagyis az épület – a benne zajló élet igényeinek megfelelően – egyértelmű és logikus egységekre oszlott, a közösségi élet tere elvált a magánszférától, és a vendégszárny mindkettőtől. A 19. századi kastélyoknál általános az, amit Nádasdladányon is megfigyelhetünk, vagyis hogy a díszterem a földszinten, a hálószobák az emeleten helyezkednek el. Ily módon a kastély lakói napközbeni életük során közvetlenebb kapcsolatban lehettek a természettel, az épületet körbefogó kerttel.

A helyiségek behatóbb áttekintésével lehetséges még részletesebben rekonstruálni a főnemesi kastély tagolt és specializálódott szervezetét, és felidézni a 19. század utolsó harmadának arisztokrata életformáját.

Az alagsor mellékszárnyában a hét kis vendéginaszoba mellett a várnagy kétszobás lakrészre is helyet kapott, főszárnyában a grófi család háziszolgálója és inasa lakott egy-egy nagy szobában. Ezek a lakhatás szempontjából nem ideális, sőt talán – az épületet körbevevő és a csapadékot elvezető angolakna ellenére – egészségtelen helyiségek voltak. Az építető javára kell viszont írni, hogy a szokásos vécn kívül egy fürdőszoba is az alagsorban lakók rendelkezésére állt. A mellékszárny végén,

a kápolna alatt kapott helyet az irattár. A kastély elegánsabb szobáinak ellátását szolgálta a főszárny alagsorában található porcelán-, szőnyeg-, pohár- és ezüstkamra. A nagyobb biztonságot nyújtó főépületben történő elhelyezésüket értékük külön indokolta. Nem kevesebb, mint négy kazán biztosította a felső helyiségek légfűtését, az alagsor egy másik kamrájában állították elő a világítógázt. A kastély alagsorából földalatti folyosó indult;



18. Az ősök csarnoka, 1930-as évek  
(Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.364)





19. Az ősök csarnoka. Nádasy-címer a kandallón, 1988  
(Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 134.065.  
Fotó: Galacanu Efstatia)

világosságát felső ablakok adták, és sín pár futott benne. Ez a folyosó a kastélyt a kb. 20 méterre álló kiszolgáló épülettel kötötte össze, amely a konyhát, a raktárakat és a nagyszámú külső személyzet szobáit foglalta magában. A földalatti folyosón mint valami köldökzsinóron keresztül érkezett a kastély lakóinak létét biztosító étel, tüzelőanyag és tiszta ruha.

A földszint alaprajza érzékelteti leginkább a különbséget a 18. és a 19. század térelrendezési felfogása között (3. kép). Míg a mellékszárnyban a szobák középfolyosóra felfűzve kétoldalt szabályosan sorakoznak, a főszárnyban a különféle nagyságú és formájú terek változatos formában csoportosulnak és lényegében folyosó vagy átjáró nélkül kapcsolódnak egymáshoz. Meg kell jegyezni, hogy a szabadabb térelrendezés megvalósítását a természetes világítás kiterjesztése is elősegítette, amit a fejlettebb technika, pontosabban a felülvilágító és a téli-kerti formájában megjelenő nagy felületű, jól szigetelt üvegezés tett lehetővé. A felülvilágító a 19. század közepe óta van jelen a magyarországi kastélyépítészetben, és Nádasy-lakásában különösen jó hasznát vették.[69]

A főszárny kocsialáhajtóján keresztül a viszonylag kisméretű előcsarnokba jutunk. Ez a mozaikburkolatú terem két részből áll. A bordás boltozatú előlő részéből jobbra nyílik az ívelt főlépcső (11. kép). A hátsó teremrész kétszintes; élszedett pillérek nyugvó, ívetes architektúrájú emeleti szintjén nagy felülvilágító bocsát be természetes fényt (12. kép). Ennek jóvoltából válhatott az előcsarnok hátsó szakasza fontos térelosztó helyiséggé.



20. Az ebédlő, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.349)

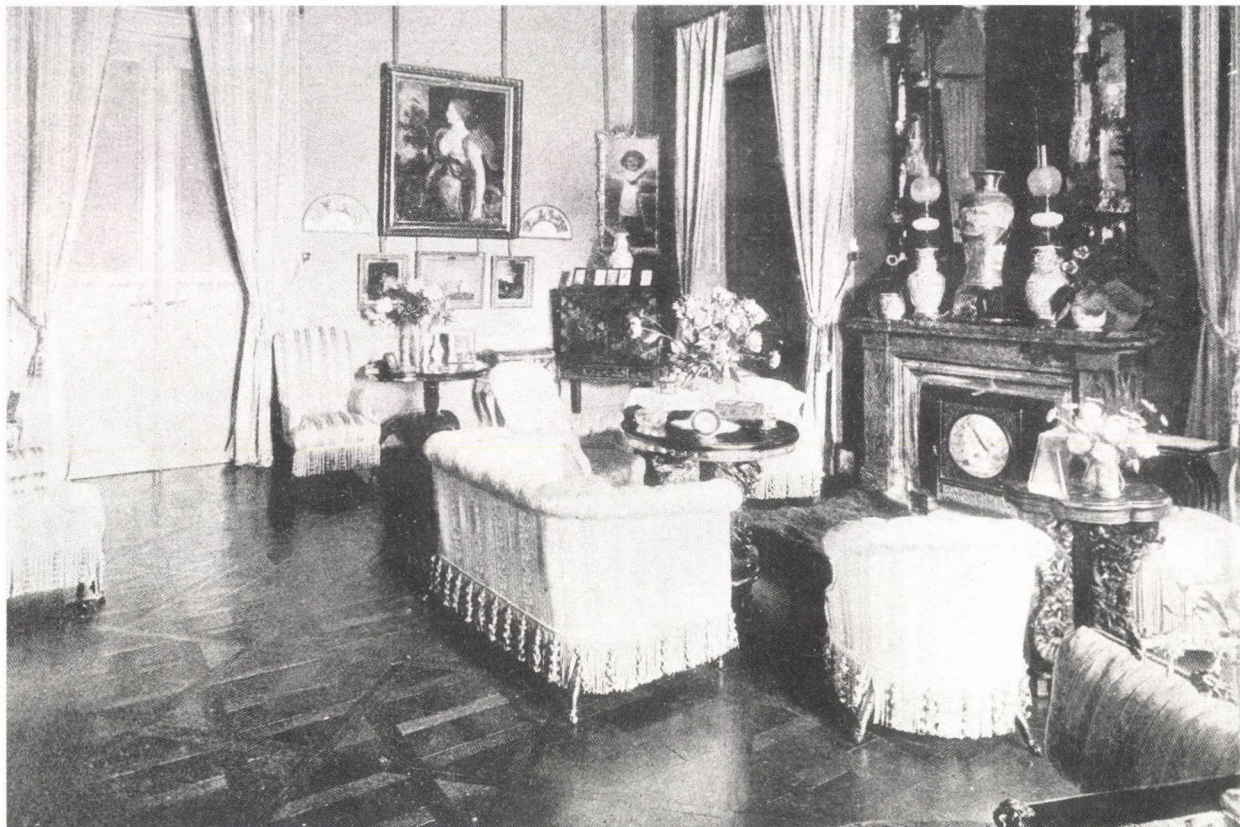
Az előcsarnok és a kastély többi terme ma üresen áll. Szerencsére néhány részletes leírás [70] és szokatlanul nagyszámú archív fénykép [71] megörököltette a helyiségek egykori berendezését, melyek alapján szóban és képen lehetséges valamikori állapotukat felidézni.

Magában az előcsarnokban délszaki növények között a Nádasy család néhány jeles tagjának, Ferenc „Fekete bég”-nek, Tamás nádornak és Ferencnek, Mária Terézia hadvezérének Vay Miklós által faragott fehér carrarai márvány mellszobra állt. Így már a belépésnél egy ki-



21. A biliárdszoba, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.356)





22. A boudoir, vagy kis szalon, 1911 (Szalon Ujság XVI. 1911. 12. szám, 4.)

sebb panteon, a család múltját és dicsőségét reprezentáló képmások galériája fogadta a látogatót, ami egyben megadta a kastély belső tereinek tónusát és egyik fő témáját. Vay Miklós [72] a kor Magyarországnak egyik legjobb szobrásza volt; rajta kívül más, jeles magyar képzőművészek alkotásai is bekerültek a nádasdlaányi kastélyba. Nádasdy Ferenc külföldi – német, osztrák és angol – festők számos képét is beszerezte, de a magyarokkal ellentétben ők már nem tartoztak az élvonalba.

Az előcsarnokból egyenesen továbbhaladva a nagy szalonba léphetünk (13. kép).[73] Jobbra eső falánál neoreneszánsz kandalló, efölött tükör helyezkedett el. A terem főpárkányának reneszánsz stílusú frizében a családi címer és a kilencágú korona ismétlődött. A mennyezetről két mives kovácsoltvas csillár függött. A nagy szalonban összpontosult a kastély kincseinek tetemes része, ami a teremnek már szinte múzeumjellegűt kölcsönzött. Legfőbb dísz a Hollandiából származó tömör selyem gobelin volt, amely romantikus tájban többalakos jelenetsort ábrázolt. A falakon régi és újabb festmények függtek, többek közt itáliai, németalföldi, spanyol és francia művészektől.[74] A képgyűjtemény képviselhette a kastély műkincsei közül a legnagyobb értéket. A padlón nagy herendi vázák álltak, megtalálhatók voltak aranyozott tetejű, régi porfir serlegek Nádasdy-címerrel, antik órák, két nagy, olasz festményekkel borított láda, és más, különféle műtárgyak. A 19. század végi leírás berakott ébenfa székeket említ; az 1930-as évekből származó fényképek kényelmes, kárpitozott ülőbútorokat – székeket, foteleket, pamlagokat –, valamint egy alacsony, hosszúkás és egy kerek asztalt ábrázolnak. Azt, hogy a

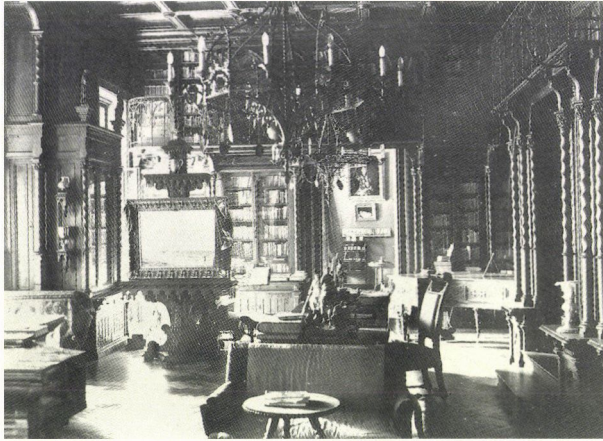
terem a kastélybeli társasági élet központi színhelye volt, az itt elhelyezett zongora is bizonyítja. Az 1930-as években ez a hangszer dob felszereléssel egészült ki.

A nagy szalon a termék között térbelileg is központi helyet foglalt el. A külön egységet képező könyvtár és írószoba kivételével valamennyi fontos közösségi helyiség körülötte csoportosult. Az épület alaprajzán felülről kezdve, az óramutató járásának megfelelően haladjunk ezeken végig.



23. A boudoir, vagy kis szalon, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.370)





24. A könyvtár, belátással az írószobába, 1930-as évek  
(Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.360)

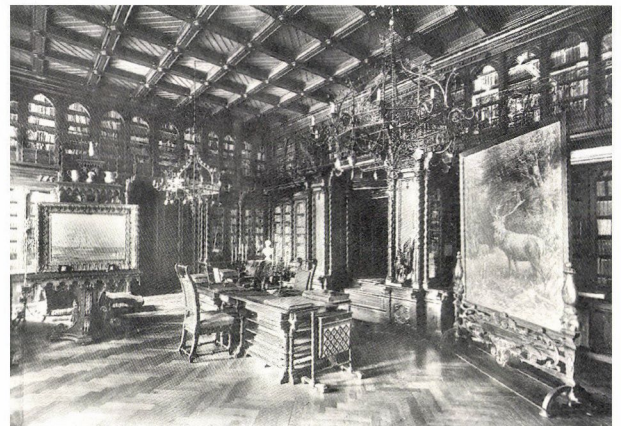
A nagy szalon a természetes fényt széles ajtón és két ablakon át kapta, melyek a télikertbe nyíltak (14. kép). Ez a helyiség mintegy folytatása volt a nagy szalonnak, átmenetet képezve a szabad természet felé. Az előcsarnok, a nagy szalon és a télikert az épület kereszttírányú tengelyét adta. A télikert vagy pálmaház nem azonos az egyszerű, csupán kertészeti célokat szolgáló üvegházzal. Azon kívül, hogy ez is fűthető és egzotikus növények lehetnek benne, elsősorban a kellemes benntartózkodást szolgálja és építészeti megoldása általában igényes. A 19. században – részben a technika fejlődésének köszönhetően – divatjuk nagyon elterjedt, és a kastélyegyüttesek részévé vált. Gyakran kapcsolódtak magához a főépülethez, akár nyaktaggal, akár a kastély tömegéhez csatlakozva, akár az épület tömegébe betagozva. Az utóbbi a helyzet Nádasdladányon, ahol a télikert az épület helyiségeinek sorába integrálódott. A faszerkezetes, üvegezett, felülvilágított építményben könnyű, kerti jellegű bútorok és cserépbe ültetett pálmák kaptak helyet (15. kép).

A nagy szalonból jobbra nyílt a kastély legimpozánsabb tere, az ősök csarnoka. A terem elhelyezése a kastélyépület jobb szélén olyan, hogy bár mind a nagy szalonból, mind az ebédlőből megközelíthető, nem szükségszerű része a szobák közti körforgalomnak, kikerülhető és ezáltal ünnepélyes különállása megőrizhető. Nádasdy Ferenc az ősök csarnokában helyezte el nagy múltú családja jelesebb tagjainak arcképét, beteljesítve az egész kastély elsődleges ideológiai és ikonográfiai programját, a Nádasdy-kultuszt (17–18. kép). A terem pompás kialakítása méltó fennkölt rendeltetéséhez; belsőépítészeti legdíszesebb ősgaléria, ami Magyarországon valaha készült. Az ősgalériáknak Magyarországon nagy hagyománya volt, de elsősorban 17. és 18. században.[75] A feudális indíttatású őskultusz hangsúlyos megjelenítése azonban a 19. század második felében is létezett. Nádasdladányon kívül példa erre a betléri kastély lépcsőház terével egybekapcsolt nagyszabású ősgalériája, melyet ekkor hoztak létre.[76] vagy a keszthelyi kastély átépítése és kibővítése során kialakított ősök portrécsarnoka a lépcsőházban.[77]

Az ősök csarnoka a többi helyiségnél magasabb tér, melynek falait és mennyezetét gondosan megmunkált famunka díszíti. Alul körben padok húzódnak, melyekhez a képeket magukba foglaló keretarchitektúra csatlakozik. Itt sorakoztak a rég elhunyt családtagok egyenlő

nagyságú, egészalakos képmásai.[78] A keretarchitektúrához felül a terem legfőbb díszét alkotó, áttört függőgyámos-támvíves alátámasztású famennyezet kapcsolódik; a támvívek két szakaszban jutnak el a mennyezetig, az így létrejött alsó, háromszögű mezőt négykaréjos díszítés, a felsőt csúcsívek töltik ki. Mint ahogy korábban szó esett róla, az ácsolt famennyezet előképe a Joseph Nash-féle *Mansions of England in the Olden Times* kötetinek ábrái közt keresendő, akárcsak a terem előlő rövid oldalán emelkedő hatalmas kandallóé (16. kép). Ennek anyaga világosszürke mészkő, kétoldalt egy-egy zömök vörösmárvány oszloppal, alul a tűztérben színes csempiburkolattal. A kandalló elkeskenyedő felső részén a Nádasdy család címere ékeskedik, alatta a család jelmondata: „Si Deus pro nobis, quis contra nos” (Ha Isten velünk, ki ellenünk, 19. kép). A kandalló két oldalán az építető Nádasdy Ferenc és felesége, Zichy Ilona kisebb portréja függött; a képeket a kor legdivatosabb és legkeresettebb magyar művésze, Benczúr Gyula festette.[79] De a képeken kívül is szinte minden részlet a Nádasdy és a rokon családokra utalt. A nagy szalon felőli bejárattal átellenes oldalon, a család nőtagjainak képmása fölött azok saját családi címere alkotta a festett üveglablakok motívumát. Az ablakokkal szemben haditróféák helyezkedtek el, rajtuk Nádasdy-címerrel díszített pajzs. A sarokba állított zászlók is a család régi harci dicsőségére emlékeztettek. Azt a kevés falfelületet, melyet nem foglaltak el képek és famunkák, sávozott tapéta borította, mustráját ugyancsak kiterjesztett szárnyú kacsa, a Nádasdyak címerállata alkotta. A mennyezetről két díszes kovácsoltvas csillár csüng alá, a két hosszú falon két-két kovácsoltvas falikar helyezkedik el. A terem közepén hosszanti irányban általában egymásnak háttal állított székek sorakoztak.

A nagy szalon jobb előlő sarkából nyílt az ebédlő (20. kép). Párkányát és mennyezetét dekoratív stukkósávok díszítették. A teremben elhelyezett kék-fehér virágos szervizzel összhangban állt a mintás cserépkályha. Az asztal fölött kovácsoltvas csillár függött, állványokon porcelánedények sorakoztak. Az ebédlő falait agancsok és képek díszítették, köztük egy nagyobb, lovas vadász-jelenetet ábrázoló festmény. A család dicsőítése mellett a vadászat és általában a sport volt a másik fő téma, amely képek és agancsok formájában a termekben rendszeresen visszatért; ez – tekintve általában a kastélyok funkcióját,



25. A könyvtár, 1900 körül (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtára: 41.630. Fotó: Klösz György)





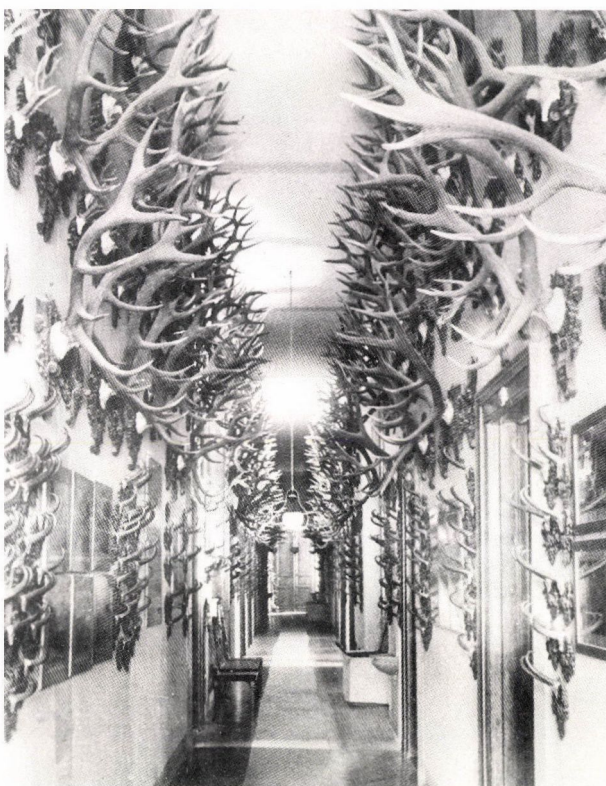
26. A reggeliző, 1900 körül (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtára: 41.631. Fotó: Klösz György)

illetve Nádasdy Ferenc ilyen irányú szenvedélyét – teljes mértékben érthető.

A nagy szalon bal első sarkából nyílt a biliárdterem, vagy másképp férfi társalgó (21. kép). A terem közepén állt a biliárdasztal, a régi kastély-élet nélkülözhetetlen kelléke. Az 1930-as években pinpingsztalnak is használták – így váltotta fel a 18. és a 19. század egyik kedvenc időtöltési formáját a 20. században egy másik, sportosabb. A falon kisméretű, lovakat ábrázoló lépek – Harry Hall [80] és Emil Adam [81] festményei – között egy nagyméretű festmény függött, melyen Emil Adam az egyik agárdi falkavadászat mintegy harminc résztvevőjét festette meg. Nehéz függönyök, továbbá pipázók részére egy parázsállvány tette teljessé a berendezést.

Míg a biliárdterem a férfiak, a nagy szalon bal hátsó sarkából nyíló boudoir a nők világa volt (22–23. kép). A boudoir vagy kis szalon fő díszét egy márványkandalló alkotta, amely fölött velencei tükör magasodott faragványos ébenfakereiben. A kandalló párkányán három váza állt – közülük egy régi kínai darab –, a tükör keretére apróbb dísz tárgyakat raktak. Az egyik fal mentén két lakkszekrényke helyezkedett el; ezek talán 18. századiak voltak, ellentétben a kastély egyébként egykorú bútortárával.[82] A kis szalon párnázott ülőbútorai, nagyszámú dísz tárgyai, apró képei és falon függő dísz táblái jelzik, hogy a helyiség a hölgytársaság igényeit szolgálta. A berendezésnek ugyanakkor fel kellett idéznie Nádasdy Ferenc korán elhunyt feleségének személyét, akinek a szobát eredendően szánták; azt az érzést kellett keltenie, hogy a helyiség – az elkészülést valójában meg sem érő – „használója” köztünk van. A kis szalonról rendelkezünk két időpontból származó fényképekkel; az egyik az 1911 táján (22. kép), a másik, hasonló nézetből felvett az 1930-as években készült (23. kép). Megállapítható, hogy bár az asztalt és az ülőbútorokat részben kicserélték, illetve talán részben áthúzták, a lakkszekrényeket máshová helyezték, a szalon jellege és alapelrendezése érdemben nem változott, és jónéhány tárgy két évtizeddel korábbi helyén maradt.

A nagy szalon körül csoportosuló helyiségeken kívül helyezkedett el és külön egységet képezett Nádasdy Ferenc saját céljaira fenntartott írószobája és a könyvtára. A viszonylag kis méretű írószobáról csak olyan fényképpel rendelkezünk, amely a könyvtár ajtaján keresztül enged bepillantást a helyiségbe (24. kép). A szemközt



27. Az oldalszárny folyosója, II. világháború előtt (Jankovich 1977 nyomán)

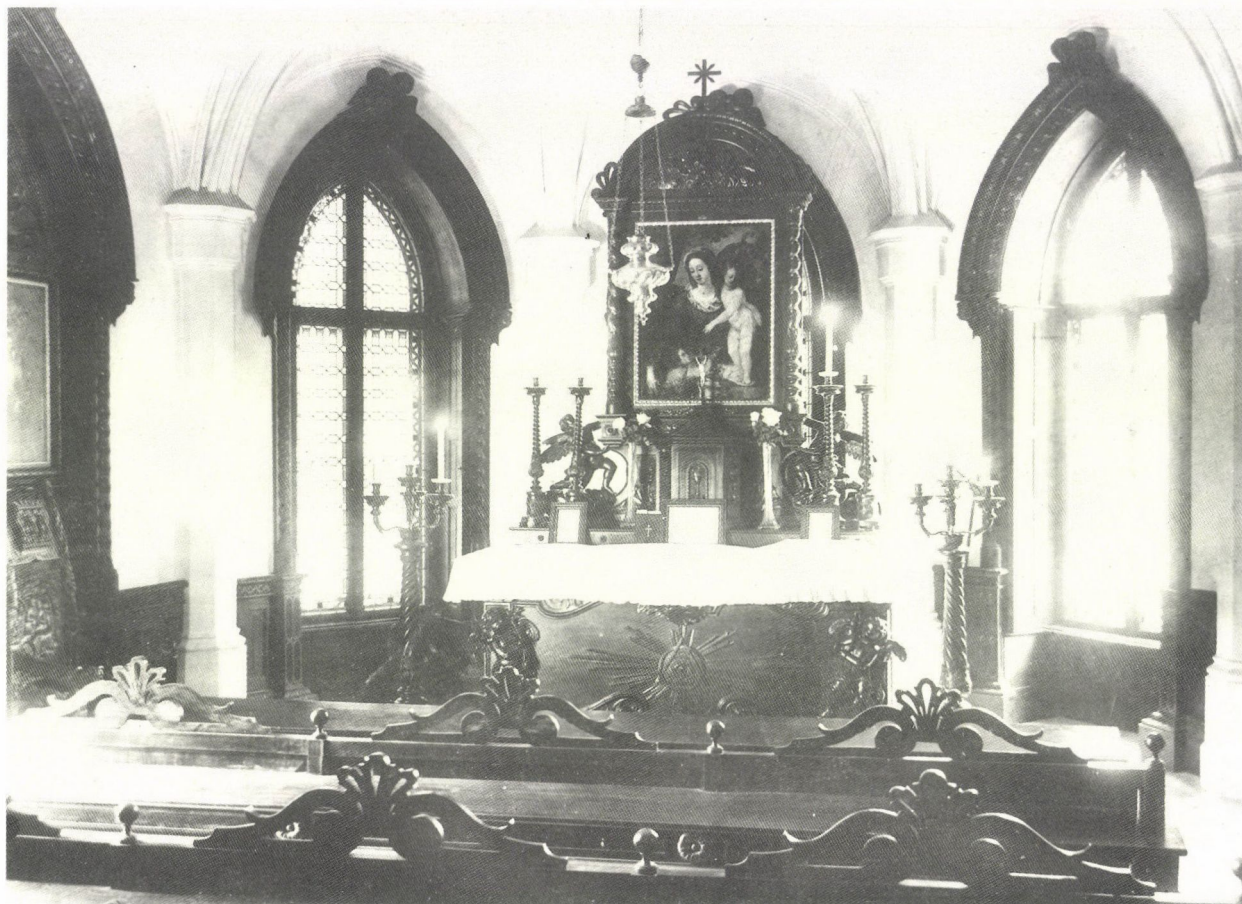
falon Nádasdyné portréja függött, amely egy volt az írószobában elhelyezett, őt ábrázoló képek közül. A szoba ugyanis egy kisebb, intimebb családi szentély is volt, ahol a közvetlen családtagok – a feleség, a szintén korán elhunyt báty, a szülők – arcképei sorakoztak. Az eltávozott hitvesre való emlékezés jelentette a kastély és a kert kevésbé látványos, személyes gondolat-vonulatát, amely majd a templom oltárképén éri el csúcspontját.

Az írószobából nyílt a könyvtár (24–25. kép). Az ősök csarnokán kívül a kastélyban ez a másik terem, melynek mennyezetét és falait – szintén rendkívül ígé-



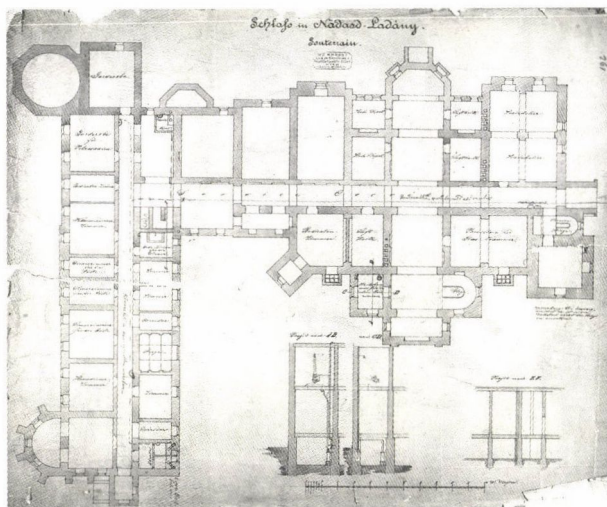
28. Vendégszoba, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.352)





29. A házikápolna, 1930-as évek (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 23.368)

nyes – famunka borítja. A falakon galériás polcrendszer húzódik, ennek felső szintjére a hosszanti oldalon csigalépcső vezet. A famunka meglehetősen vegyes stílusú: a



30. Alagsori alaprajz a vízvezetékkel (T 5. No. 192)

polcokat alul barokkos jellegű csavart oszlopok tagolják; a polcrendszert az alsó szinten vállgyámos-emelt záradékú, a felsőn csúcsíves, tehát ugyancsak gótizáló üveges ajtók egészítik ki; a mennyezetet a reneszánszot idéző kazetták tagolják. A galéria könnyed vasrácsa szintén csúcsíves formálású. A mennyezetről két nagy és díszes kovácsoltvas csillár függött. A könyvtárban 1930 körül 11 625 művet őriztek 25 234 kötetben, gondosan osztályozva; ehhez jött még 2005 térképlap és 1155 metszet.[83] (A könyvek egy részét helyhiány miatt a toronyszobában tartották.) A helyiség közepén hatalmas íróasztal állt.

A könyvtár nem pusztán dolgozószoba volt, hanem a reprezentáció célját is szolgálta. Elsősorban díszes kialakításával, de az itt őrzött képekkel is. Témájuk – akár csak a kastély más termeiben – a sport és a dicső családi múlt. Kétoldalt állványon egy-egy nagyméretű kép volt látható. Az egyiket Valentiny János festette, és a gróf „Hableány” nevű jachtját ábrázolta. Valentiny (1842–1902) volt Nádasdy Ferenc házi festője.[84] Szegénysorból emelkedett ki. 17 éves korában került Nádasdladányba mint az ifjú Nádasdy Ferenc rajztanítója, majd Párizsban és Münchenben végezte tanulmányait. Nádasdladányban a kastély parkjában volt a háza és műterme. Taníttatása, házi festőként való alkalmazása a Nádasdyak feudális indíttatású, patriarchális gondolkodásmódjának további bizonyítéka. Számos képet festett a

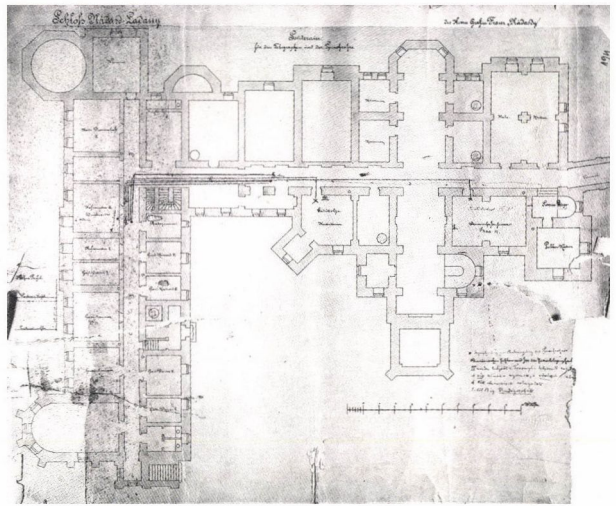


családról, ezenkívül elsősorban zsánerképeket készített. A könyvtárban a másik nagyméretű kép, Pausinger [85] munkája szénrajz volt és egy szarvasbikát ábrázolt. A falon függött a Nádasdy család történetének, illetve – stílszerűen – sárvári kultúrapártolásának nevezetes mozzanatait megörökítő két festmény Orlay Petrich Somától: Nádasdy Tamás nádor Erdős (Sylvester) Jánossal az újszígeti nyomdában és Nádasdy Tamás nádor Tinódi Lantos Sebestyénnel. [86]

A reggelizőnek használt kisebb előcsarnokban a falakon díszelő agancsok utaltak a kastély urának vadász-szenvedélyére (26. kép). Agancserdő és kisebb képek borították az épület oldalszárnyának folyosóját is (27. kép). A folyosó mentén sorakozó egy, kettő vagy három helyiséges vendégszobák, illetve -lakosztályok legalább tucatnyi személy vagy család elhelyezését tették lehetővé, ami a vendéglátás, a vendéglátás továbbélő komoly hagyományát jelzi (28. kép). Berendezésük egyszerűbb, de egységes volt; a falakat egykor – megint csak a tulajdonos családra való utalással – nád motívumos kárpit borította. Figyelemre méltó, hogy a vendégszobákban helyezték el a képgyűjtemény elég tetemes részét. Az összes vendégnek – akárcsak inasainak az alagsorban – mindössze egy fürdőszoba állt rendelkezésre.

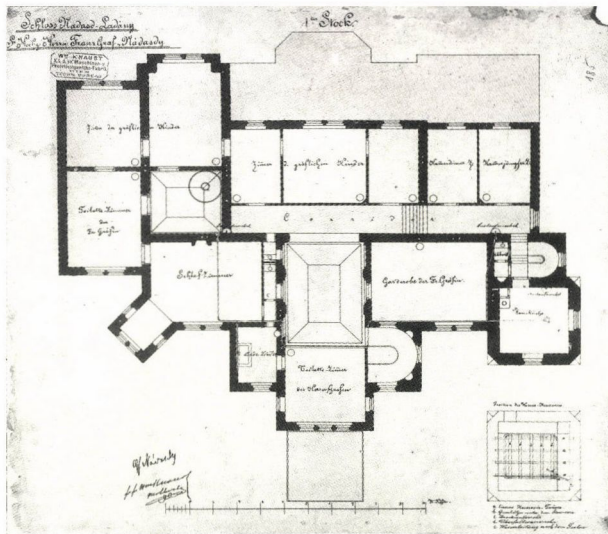
A mellékszárny végén helyezkedett el a házikápolna. Háromszakaszos keresztboltozatával jóformán ez az épület egyetlen csúcsíves-gótikus tere, ami a gótika mint sajátosan egyházi építészeti stílus közkeletű képzetével magyarázható. A kápolnában azonban nem gótizáló, hanem neobarokk padok sorakoztak, melyek előtt a Szent Család-oltár emelkedett (29. kép).

A kastély első emeletén a főhomlokzati oldalon a ház urának hálósobája, toalett-szobák és a gardrób-szoba volt található, valamint egy nagy, medencés fürdőszoba (6. kép). A hátsó fronton a gyermekek és nevelőnőjük szobái sorakoztak. A magas ősök csarnoka fölött elhelyezkedő két, kis belmagasságú szoba a komornának és a komornyiknak jutott. A sarokbástyában a család alkalmi igényeit szolgáló hideg konyhát rendeztek be. A fölépcsőn kívül az emeletre két további feljárási lehetőség volt: a családi hálósobák közelében egy vas csigalépcső, a bástya mellett pedig egy cselédlépcső.

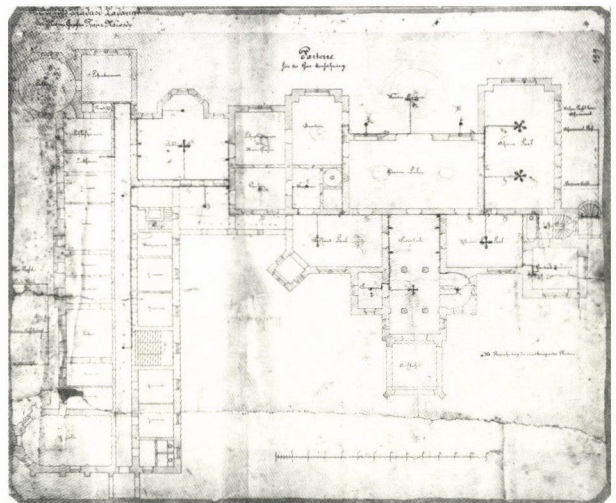


32. Alagsori alaprajz a távíró- és beszélőcső-hálózatattal (T 5. No. 194)

A kastély igen korszerű műszaki felszereléssel készült. Szerencsés módon erről is rendelkezünk dokumentumokkal. Mint ahogy már szó esett róla, az épületet csatornázással és vízvezetékkel látták el (30. kép). Víz-tálya a torony felső szintjén helyezkedett el, ahol ezen kívül két vészharang is függött (31. kép). Az épületbe beszerelték távíró- és beszélőcső hálózatot is; ez utóbbin elsősorban az alagsorban tartózkodó szolgáknak adták ki az utasításokat (32. kép). Gázvilágítást vezettek be a nagyobb közösségi termekbe (ősök csarnoka, nagy szalon, télikert, könyvtár stb.) és a folyosókra; a tervlapok azt is feltüntetik, egy-egy gázcsillár hány lánggal rendelkezett (33. kép). [87] Azonban a gáz szagot kibocsátó, és végeredményben nem teljesen veszélytelen világítási forma volt; a hálósobákban ezért hagyományos módon világítottak. Az alagsorban lévő tőzegkazánok a nagyobb terek – az ősök csarnoka, a nagy szalon, az előcsarnok, a télikert, a biliárdszoba és a könyvtárterem –

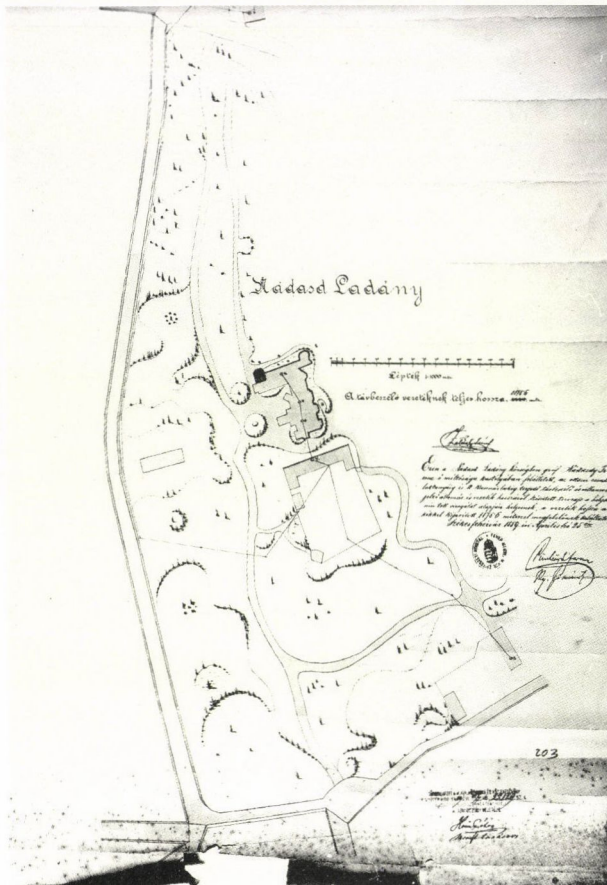


31. Emeleti alaprajz a víztartály tervével (T 5. No. 185)



33. Földszinti alaprajz a gázvezetékkel (T 5. No. 199)





34. A telefonhálózat telepítésének terve, 1889 (T 5. No. 203)

légfűtését biztosították. Az épület valamelyik teraszán „Wasserkunst”-szerű fröcskölő-berendezés is volt.[88]

1889-ben, mielőtt a technikai fejlődés megengedte, telefonhálózatot is létesítettek az épületben. Ez a kastélyt mint központot a főbb gazdasági épületekkel, valamint a kasznárlakkal és a csendőrlaktanyával kötötte össze (34. kép).[89]

Összességében megállapítható, hogy a kastély általában homogén külső architektúrájával szemben a belső terek kialakítása meglehetősen heterogén. A középkorias és reneszánszos elemeket hordozó előcsarnok formáit a többi terem nem viszi tovább, többségük építészeti díszé mindössze egy-egy szerény főpárkány. Kivételt képez a kápolna, és még inkább a faburkolatos ősök csarnoka és a könyvtár. Bár e kettőnek a műformái sem azonosak és igazán csak az ősök csarnokáé áll összhangban a külső homlokzatokéval, a két terem mégis külön világot alkot a kastély „modern” belsejében. A historizáló, sőt archaizáló külsejű kastélyban megfér egymás mellett a történeti reprezentáció, a lakhatás korabeli kényelmi igényeit kielégítő belső kialakítás, a logikus és specializált alaprajzi rendszer, az üzemszerűen megszervezett ellátás és a korszerű technikai felszerelés. Ezen tényezők együttese jellemzi általánosan a historizmus kastélyépítészetét, illetve fejezi ki a kor lényegét, amelyben születtek.[90] A nádasdladányi kastély azért fontos és érdekes, mert a felsorolt vonások nemcsak pregnánsan jelen voltak benne, hanem magyar viszonylatban rendkívül jól doku-

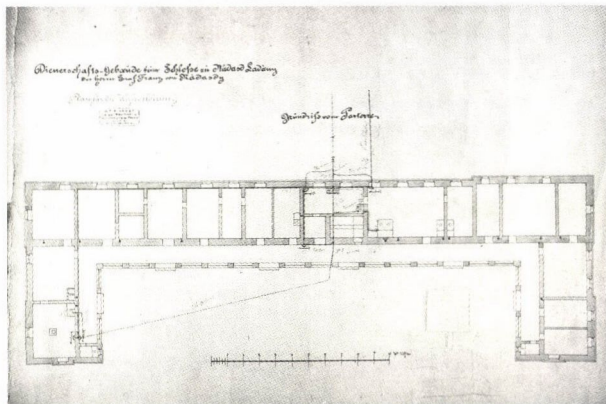
mentáltak is. Egy olyan országban, ahol az egy évszázaddal ezelőtti épületek egykori belső világát írott és képi archíváliakkal kell megidézni, ez nem elhanyagolható szempont.

#### A melléképületek és a kastélypark

A kastélyok általában nem önmagukban álló építmények voltak. Az ellátásukra és kiszolgálásukra hivatott további épületekkel alkottak nagyobb egységet. Tágabb kört képeztek a topográfiai is távolabb eső uradalmi épületek, melyek végeredményben a kastélyt is magába foglaló birtok gazdasági infrastruktúráját jelentették. Ha a kastély működését, az ottani életformát meg akarjuk érteni, legalább szűkebb környezetét meg kell vizsgálnunk.

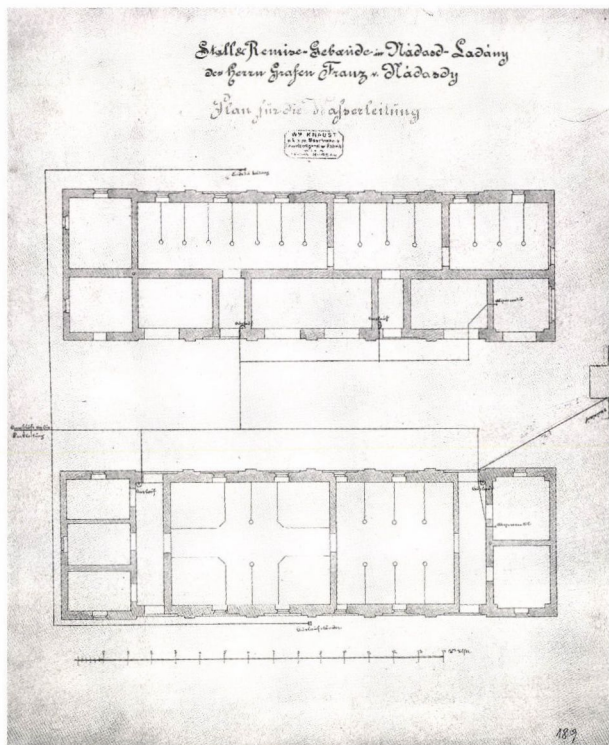
Nádasdladányon a melléképületek közül a legnagyobb és a legfontosabb a kastély mellett emelt ún. gazdasági vagy más néven szolgálói épület („Oeconomie Gebäude”, „Dienerschafts-Gebäude”) volt (35. kép). A valószínűleg egyemeletes ház a kastéllyal egyidőben épült. Ezt kötötte össze földalatti alagút a főépülettel, de attól fenyők sora fedte,[91] vagyis a föld felett a két összetartozó építmény között nem létezett vizuális kapcsolat; a prózai külsejű és rendeltetésű ellátó egység nem zavarhatta a kastély és park kifinomult összképét. A szóban forgó gazdasági épület egy elkerített gazdasági udvar egyik oldalát képezte. A hosszú épületnek két rövid oldalszárnya is volt, és az udvar felől folyosó kísérté. Az épület földszintjén kapott helyet a nagy konyha, a külön kávékonyha – mint láttuk, a kastélyban csak egy kisebb hideg konyha volt –, a mosogató, az éléskamra, a pékműhely, a hentes, a mosókonyha, a szárítókonyha, a vasalószoba, és itt lakott többek közt a szakácsné, a kulcsárné, a főmosónő és – a nemek szétválasztása jegyében – a női személyzet egy további része. Akárcsak a kastélyt, felszerelték folyóvízzel, gázzal, valamint a főépülettel az érintkezést megkönnyítő telegráffal és beszélőcsővel.[92]

A kastélypark déli szélén egy másik épületcsoportot emeltek, középen udvarral, melyet a lóistálló és a kocsi-szín téglány alakú épületei fogtak közre (34, 36. kép). Mindkettőbe bevezették az folyóvizet,[93] az istálló falát fehér csempe burkolta. A közelben további gazdasági épületek helyezkedtek el.



35. A gazdasági épület földszinti alaprajza (T 5. No. 195)





36. Az istálló és kocsiszín alaprajza  
(T 5. No. 189)

A kastély közelében, főhomlokzatára merőleges irányban magtár épült, feltehetőleg a 19. század végén. Akárcsak a nagy gazdasági épületet, ezt is fákkal ültették körbe.

A kastélyt és melléképületeit nagy park foglalta magába. Ha nem is válalkozhatunk ennek teljes és részletes ismertetésére, nagy vonalakban mégis megkíséreljük bemutatni, mivel a kastély melléképületeivel együtt és a park mindig egymást kiegészítő, szerves egységet alkotott. Sőt nem túlzás azt állítani, hogy az egyik a másikat feltételezte, a kettő általában mintegy funkcionális és esztétikai szimbiózisban létezett.

Fényes Elek feljegyzése szerint már a Schmidegg grófok idején, 1836-ban is – közelebről nem ismert – „gyönyörű kert” vette körül a régi kastélyt.[94] Az 1870 körüli festmény az épület előtt kerek virágágyásokat ábrázol (1. kép). A park továbbfejlesztése, újratervezése az új kastély építésével párhuzamosan folyt, és a 19. század utolsó évtizedeiben teljesedett ki.

1874 nyarán és őszén már folyamatosan 8–14 napszámot dolgozott a park kialakításán Gruber főkertész és Ress György kertészsegéd vezetésével.[95] Ez év július 11-én Pauka János várpalotai fazekasmester 1050 virágcserepet szállít a nádassdladányi kertészetbe. Szeptember 3-án Schnetzer Nándor székesfehérvári üveges mester az új virágház nyolc ablakát egyenként 35 „duplaerős” táblával, egy ablakát 21 táblával beüvegezi.[96] Kilenc kádat készítenek citromfáknak.[97]

A park megteremtője azonban nem Gruber, hanem az 1875-ben örökbe lépő Kálmán János volt. Kálmán (1852–1894) egy körmendi uradalmi tisztviselő fiaként előbb Körmenden, majd a bécsi k.k. Gartenbau Gesellschaft-Schulében tanult kertészetet.[98] Ezután a híres



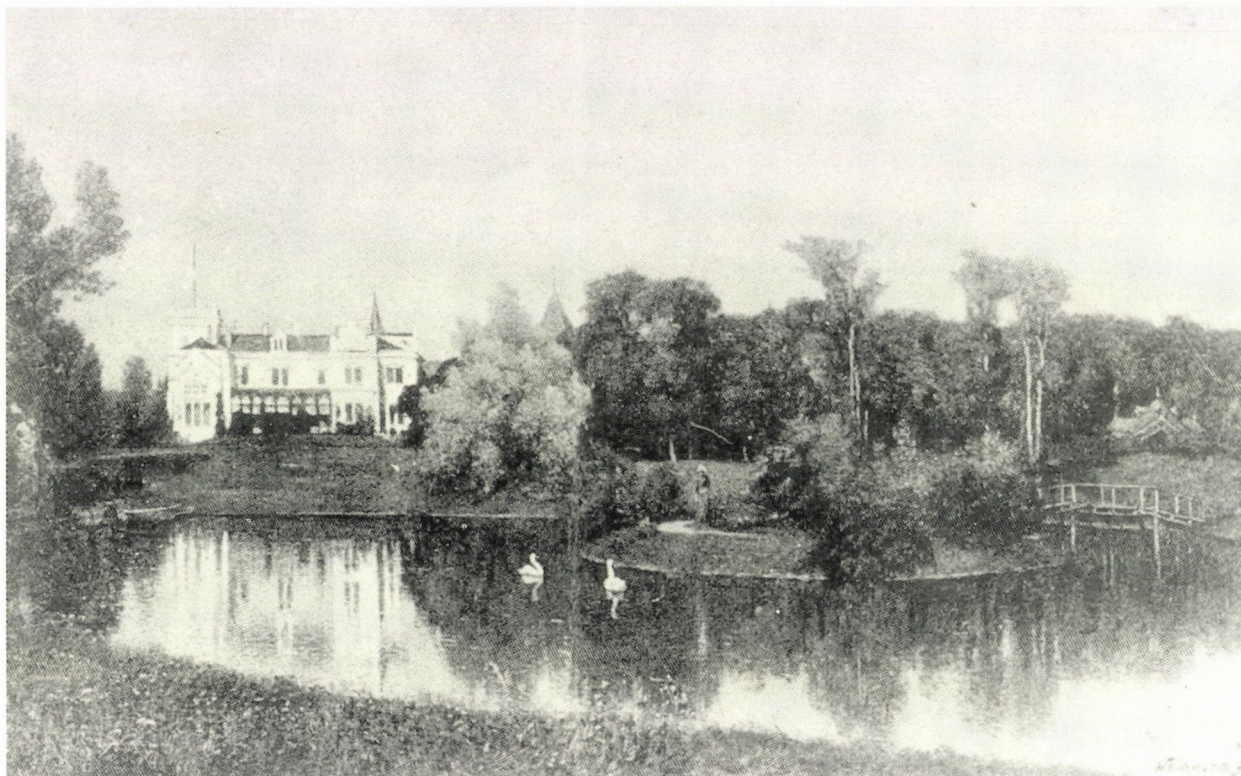
37. A park az 1882-es kataszteri térképen  
(Országos Széchényi Könyvtár, térképtár)

alcsúti kertészetbe szegődött, innen került a főhercegi főkertész, Jámbor Vilmos ajánlására Nádassdladányra.

1878-ban a kerti személyzet már 16 főt tett ki.[99] Hogy a park kialakításában Nádassdy Ferencnek határozott elképzelései lehettek, az egykorú elbeszélés tanúsítja: „Kálmán az ő nagyszellemű grófi urának intenczióit, eszméit különös értelemmel tudta átérteni, s páratlan műizléssel valósítja meg a legmerészebb koncepcziókat.”[100] A megvalósult park ezek szerint az ő ízlését és szaktudását is dicséri. Itt érdemes megemlíteni, hogy a kastély könyvtárában őriztek kertészeti szakkönyvet is, éspedig Lothar Abel *Garten-Architektur* (Wien, 1876) című művét.[101] Ha a bécsi munka közvetlen előképet talán nem is adott, az általános tájékozódást mindenképpen segíthette. 1894-ben az alig 41 éves Kálmán János elhunyt. Utóda Berger János lett, aki már 30–40 ember munkáját irányította.[102] Berger 1911-es nyugalmába vonulásáig töltötte be a főkertészi posztot.[103]

A park kialakítása a kastély környezetének alapvető megváltoztatásával kezdődött. Az épület – illetve eredendően a régi kastély – ugyanis az országút mellett feküdt. Ami a 18. században a természetes és megszokott praktikumot és reprezentációt jelentette, a 19. második felében már nem felelt meg az elzárkózás, a romantikus természeti környezet iránti vágyakozás kívánalmainak. Az utat tehát a kastélytól keletebbre helyezték át, és az így nyert területet is bekebeleztek a parkba.[104] Ám a kastély még így is viszonylag közel esett az országúthoz. Ezért a park útrendszerét úgy alakították ki, hogy a terület két távoli – északi és déli – szélé felől, a parkban hosszan végigfutó úton lehetett megközelíteni az épületet (34. kép). Ez az érkezőben azt az illúziót kelthette, hogy a park jóval nagyobb tényleges méreténél, ugyan-





38. Valentiny János: Nádasdladányi parkrészlet, 1890 körül  
(Képes tárgymutató az O.M. Képzőművészeti Társulat 1892/93. évi téli kiállításához. Budapest 1892, 28. nyomán)

akkor a kastélyt – ha a valóságos térben nem is, de érzésben feltétlenül – még távolabb vitte a hétköznapi valóságtól. (Nem véletlen, hogy a gyakorlati élet utóbb megkívánta egy újabb út legrövidebb vonalban történő megnyitását.)

Az évtizedek során a kastélyhoz méltó park jött létre (37–40. kép).[105] A kastély közvetlen környéke szabályosabb kertészeti kialakítást kapott, ami átmenetet képezett az épület és a park többi, lényegében tájképi jellegű része között. Ez általában jellemző volt a 19. század második felének kertművészeti gyakorlatára. A kastély-

épület előtt nagy rondóban virágcsoportokat alakítottak ki középpüthet kerek medencével, melyben a szökőkút öntöttvas feje a Nádasdy-címerből ismerős nádatkat imitálta (7. kép). Az épület másik oldalánál magasított kerti terasz épült, ahová a télikertből lehetett kilépni; ezt a részt az 1930-as években különféle formákra nyírott bokrok vették közre (9–10. kép).

A teraszról kilátás nyílt a park közepe felé. E tágas középső területen ásták ki 1889-ben a tavat,[106] és alakították ki a szigetet az idevezető kis fahíddal. A tavat vízkerekes szivattyú táplálta a Nádor- (Sárvíz-) csator-

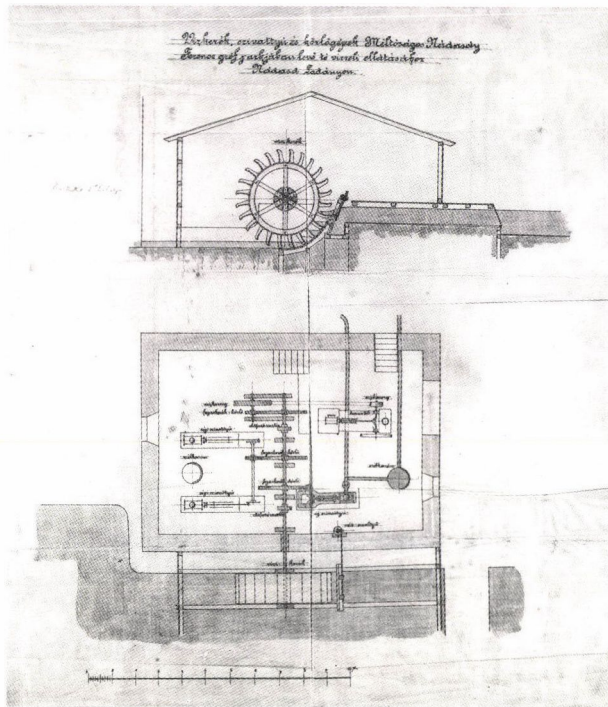


39. A park a szigettel és a vízeséssel, 1900 körül (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtára: 41.632. Fotó: Klösz György)



40. A park nézete, 1930-as évek. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 25.954)





41. Vízerék és szivattyú terve (T 5. No. 107)

nából (41. kép).[107] A kiásott föld felhasználásával a tó bal partján kis dombot emeltek, és ezen apró gróttát és mesterséges vízesést alakítottak ki. A tótól távolabb északra az egyébként sík terepen egy másik, magasabb dombokat hoztak létre, melyen bástya formájú beton víztornyot emeltek (42. kép). Az egész park, melynek területe mintegy 60 holdat tett ki,[108] „közművesítve” volt, vízvezetékek szeltek át, ezzel oldották meg az öntözést. A terepmunkákkal, a faterlepítéssel, öntözéssel kialakított kastélykert a lapos és viszonylag száraz Fejér megyei tájon külön mikroklímát, a környezettől elkülönülő egységet alkotott. A parkba dendrológiai értékű fákat telepítettek, mind lombhullatókat, mind tűlevelűeket.[109] Az értékes fák közül megemlíthető a gyantás cédrus, az óriási tuja, a mocsári ciprus, a páfrányfenyő, a feketefenyő és a vérbükk. A szőnyeg simaságú gyepon, magas fák közt „kréta fehérségű anyag”-gal burkolt utak kanyarogtak.

A park tó körüli, központi része széles, szabad gyepfelületeket foglalt magába. Innen nyiladék vezette a tekintetet a kastély festőien mozgalmas tömege felé (40. kép). A park szélein megszorodtak a facsoportok, a ligetek. A déli oldalon sorakoztak a korábban tárgyalt gazdasági épületek. A kastélytól északra kis rózsakert illatozott. A park északnyugati részén húzódott a gyakorlati célokat szolgáló konyha- és gyümölcsöskert. Innen továbbhaladva a parklétesítmény 42 holdnyi saját faiskolájába lehetett jutni.

A parkban különféle kertészeti építmények is elhelyezkedtek, elsősorban az északi részen. Közülük a legjelentősebb a – talán szórakozási igényeket is kielégítő – nagy pálmaház volt, amely a múlt századi leírás szerint „vasból van szerkesztve, középen kupolával s két oldalt nyerges alakban kettős üveggel van építve és az egész víz-fűtésre berendezve” (38. kép jobb széle).[110] Nem



42. A víztorny a parkban (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 134.071. Fotó: Galacanu Efstatia)



43. „Magyar gazdasszonyok nevelő intézete” a parkban (Szalon Ujság XVI. 1911. 12. szám, 3.)





44. A plébániatemplom, 1988 (Országos Műemlékvédelmi Hivatal fényképtára: 134.072. Fotó: Galacanu Efstatia)

messze tőle állt a nagy hidegház. Érdekes építmény volt a meszelt falú, nádfedeles házikő, melynek ereszei faragatlan gerendákra támaszkodtak (43. kép). Valaha fürdőházként szolgált, ebből alakították át a grófkisasszonyok, Júlia és Irma részére „Magyar gazdasszonyok nevelő intézeté”-vé.[111] Két helyiségből állt: az egyik jól felszerelt konyha volt, a másik „paraszt-szoba”, tulipános ládával, cifra lóccával, hímzett terítővel, fogason lógó színes kancsókkal. A házikő a főuri kastélyparkokban a 18. század végétől megjelenő ún. primitív ház (pl. Marie-Antoinette versailles-i hameau-ja) hagyományát folytatta, másrészt tükrözte a magyar népi kultúra iránt újonnan megnyilvánuló érdeklődést. A lombok közt bújt meg Valentiny János, a házi festő műterme is.

A park északnyugati („fehérvári”) és a déli („török”) kijáratánál pilléres kapu áll, kialakításuk a kastélyépülettel van összhangban. A kapuk kovácsoltvas szárnyait a kastélyban is működő Jungfer Gyula készítette.[112]

Az északnyugati kapunál Nádasdy Ferenc plébánia-templomot építtetett (44. kép). Bár maga a templom a bejáratnál a falu felé néz, az épület a park területén, annak sarkán áll, ily módon a park és kastély-komplexum részének is tekinthető, és az építtetőnek a helybeli lakosság lelki szükségleteit figyelembe vévő, kegyúri-patriarchális szemléletének a terméke. A szakirodalom úgy tartja nyilván, hogy a templomot Hauszmann Alajos tervezte,[113] de ez tévedés. Az épület 1884-ből és 1885-ből datálódó tervein Pecz Samu szignója áll.[114] A templom északnémet gótika világát idéző, nyerstégla építési módja egyébként is jól beleillik Pecz oeuvre-jébe;

elég, ha későbbi főműveire, pl. a Szilágyi Dezső téri templomra, a Központi Vásárcsarnokra vagy a debreceni kálvinista új templomra gondolunk. A templom belső terét a kastély ősök csarnokáéval rokon nyitott fa fedél-szék borítja.

A nádassdladányi templomot 1885-ben szentelték fel, titulusa Szent Ilona.[115] Természetesen nem véletlen, hogy a védőszent neve azonos Nádasdy Ferenc fiatalon elhunyt felesége, Zichy Ilona keresztnévvel. Az sem, hogy a templom oltárképén – melyet Valentiny János festett – Szent Ilona Zichy Ilona idealizált vonásait viseli. Az már magától értetődik, hogy lábainál Nádasdy Ferenc és három gyermeke imádkozik, és háttérben a kastély körvonalai sejlének.[116] A család dicsőítése, amely a falu nevének Nádasdladánnyá formálásával kezdődött, a kastély építésében és berendezésében teljesedett ki, a templommal már az égi szféráig emelkedett.

#### *A kastély és parkja a 20. században*

A nádassdladányi uradalmat Nádasdy Ferenc az 1890-es években majorátussá emelte és átadta egyetlen fiának, Tamásnak (1870–1915).[117] Nádasdy Tamás 1915-ben bekövetkezett halála után annak fia, Nádasdy Ferenc (1906–1944) örökölte. A két világháború közt a családi vagyon lepadt, a régi birtokok közül már csak a nádassdladányi és a lepsény-bakonyánai maradt a családi hitbizományos kezén.[118] A kastélyban annyi változás történt, hogy 1910 körül a gázvilágítást villanyra cserélték, és 1940-ben lebontották az immár rossz állapotba került télikertet.[119] 1944-ben, még a háborús események előtt Zichy Istvánnak, a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatójának felszólítására Vayer Lajos művészettörténész megtekintette az ősök galériáját és a képekről fényképfelvételeket készíttetett.[120]

Nádasdy Ferenc, aki a honvédségnél mint századparancsnok szolgált, 1944. október 26-án Kiskunfélegyháza közelében elesett. Az ezt követő szomorú eseményekről beszéljen a kortárs és családtag, Jankovich Miklós:

„Még magyar földön tombolt a harc, amikor a nádassdladányi kastély berendezése és a család több nemzedéke által szerzett és féltve őrzött műkincsjellegű emlékei egy fosztogatás áldozatává lettek. Az 1944. december első napjaiban Nádasdladány községben beszélt német feldherrenhalle hadosztály egy alakulatának katonasága behatolt a kastélyba, annak berendezését teherkocsikra rakta és azon ürügy alatt, hogy a kibombázott német lakosság kártalanítására fordítják, elszállította. Enne a pusztításnak e sorok írója már csak 1945 május havi otléte alkalmával lehetett szemtanuja, amikor mint a kiskorú árvák gondnoka, Ladányban megjelenve, a kastély szobáit üresen találta, egyedül az ősök csarnokába faburkolatban foglalt családi képek és a bejárat ajtaján elfalazott családi levéltár volt eredeti helyén, az értékes könyvtár megmaradt könyvei a padlón halomra, hányva heverték az időjárásnak kitett ablaktalan szobában. Ezeket az értékeket sikerült röviddel utána a Nemzeti Múzeumba beszállíttatni.”[121]

A bútorok és kincsek elrablása után így menekítették az ősök képmásait a Történelmi Képcsarnokba. A szintén megmaradt családi irattárat átadták a Magyar Országos Levéltárnak, a könyveket a Természettudományi Múzeum könyvtárának.

A kastély sorsa a háború után hanyatott volt. A Középdunántúli Nádgazdasági Vállalat kezelte, egy



részét a megyei ÁFÉSZ, a községi óvoda, a posta és a rendőrség bérelte. Az állagában igen leromlott kastély-épület gazdája 1983-tól 1993-ig a Magyar Néphadsereg, illetve a Honvédség volt.

A háború után a kastélypark sorsa sem alakult jobban. Az építmények zömét lebontották: bontócsákány áldozata lett az istálló, a kocsiszín, a nagy kiszolgáló épület, az üvegházak stb. Mivel a park vízellátása megszűnt – az ehhez szükséges műtárgyakat részben elpusztították, részben átadták az enyészetnek –, a tó kiszáradt, a növények közül a nagy vízigényűek elpusztultak, de eltűntek a virágágyások is. Karbantartás híján elburjánzott az aljövényszet, a területet felverte a bozót. Viszont a fák is tovább nőttek, néhányuk csodálatos méretet ért el. A legnagyobb és helyrehozhatatlan kárt a park egy részének felparcellázása és beépítése jelentette; ezzel több mint a fele terület elveszett. Szerencsére a kastély mögött

a park központi része a kiszáradt tóval és a víztoronnyal megmaradt.

A kastély és a park sorsa a rendszerváltással fordult jobbra. Mint elidegeníthetetlen építészeti emlék 1993-ban a Műemlékek Állami Gondnoksága tulajdonába került. Az intézmény – Ónodi Szabó Lajos építész irányításával – megkezdte az épület helyreállítását. 1996-ban a mellékszárny tetőzetét újjitották fel, 1997-ben megtörtént az ösök csarnokának és a könyvtárnak a gombamentesítése. Az épületbe a Nádasdy Művészeti Akadémia került. A park – Őrsi Károly vezetésével – ugyancsak kezd megújulni, a tavat már helyreállították. A park és a kastély újra látogatókat fogad, s hamarosan képes lesz legalább részben felidézni 19. századi hangulatát.

Sisa József

## RÖVIDÍTÉSEK

Csérér 1896 – Csérér Gyula: A nádasd-ladányi park. Kertészeti Lapok XIV. 1896, 152–155.  
Dornyay 1927 – Dornyay Béla: Bakony. Részletes magyar utikalauzok II. Dunántúl 5. Budapest 1927  
Horváth 1889 – Horváth József: A nádasdi gróf Nádasdy család nádasd-ladányi elsőszülöttségi könyvtárának története és ismertetése. Budapest 1889  
Károly 1904 – Károly János: Fejér vármegye története, V. Székesfehérvár 1904, 17–40.  
Jankovich 1977 – Jankovich Miklós: Nádasdi és fogarasföldi Nádasdy család története. Gépelt kézirat, 1977. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár: Fol. Hung. 3391.

Műv. Lex. – Művészeti Lexikon, I–IV. Főszerk.: Zádor Anna és Genthon István. Budapest 1965–1968  
P 507. – Magyar Országos Levéltár: P 507. A Nádasdy család levéltára  
T 5. – Magyar Országos Levéltár: T 5. A Nádasdy család levéltárának tervrajzai  
Thieme-Becker – Ulrich Thieme–Franz Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. I–XXXVII. Leipzig 1907–1950  
Vértessyné 1894 – Vértessyné-Makfalvai Gizella: Hópelyhek. Beszélyek és utleírások. Székesfehérvár 1893, 92–100. (A vonatkozó részt lásd a II. függékben)

## JEGYZETEK

1 Entz Géza–Sisa József (szerk.): Fejér megye művészeti emlékei. Székesfehérvár 1998, 17–19.

2 Nagy Iván: Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal, VIII. Pest 1861, 14–27; A Nádasdy nemzetség. Szalon Ujság VI. 1901, 23–24. szám, 5–7; Kempelen Béla: Magyar nemes családok, VII. Budapest 1913, 304–305; Jankovich 1977; Magyar Életrajzi Lexikon, II. Főszerk.: Kenyeres Ágnes. Budapest 1982, 258–259.

3 Georgius Pray: Annales regnum Hungariae ..., II. Bécs 1794, 183.

4 N. Draudt: Maison des Comtes de Nádasd, seigneurs héréditaires de Fogaras. Párizs 1844 (Klny. az Annuaire historique et biographique-ból) – Nagy Iván 1864-ben már alaptalannak minősítette ezt a magyarázatot. (Nagy 2. jegyzetben i. m. 14.)

5 P 507. Okiratok IV. No. 982. fol. 2.

6 P 507. Okiratok IV. No. 981. – A település történetéhez lásd Kurucz János: Nádasdladány. In: Fejér Megyei Történeti Évkönyv 23. Székesfehérvár 1994, 93–152.

7 Hadtörténelmi Intézet, Térképtár: B. IX. a. 527, Col. X. Sectio 21. (Fényképmásolat. Az eredeti a bécsi Kriegsarchivban található.) A régi kastély keletkezésének évét Genthon – tévesen – 1815-re teszi, forrásmegjelölés nélkül. (Genthon István: Magyarország művészeti emlékei, 1. Dunántúl. Budapest 1959, 222.) A Schmidegg családnak nem maradt fenn levéltára.

8 Valentiny János festménye. A festményt 1944-ben lefényképezték, negatívja a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokában található 21/1944., ill. 21/1944/a. leltári szám alatt. A háború után a kép elkallódott. – Fényképet közöl az épületről Károly 1904, 16.

9 P 507. Okiratok IV. No. 983. Nádasd-Ladányi szoba, konyha, kamra, bútorok úgy különbözle rendbeli edények, ágy és

fehérneműek és vegyes tárgyak Leltára 861. év April 24dikén. – A leltárban szerepelnek olyan helyiségek is, melyek nem a kastélyépületben találhatók: „Mellék házban szakács szoba”, illetve „Régi Ispányi lak szobák”.

10 Uo.

11 P 507. Okiratok IV. No. 982. fol. 2. Nagyméltóságú Nádasdy Leopold Gróf Ur Nádas-Ladányi urasági birtokának a telekkönyvi bejegyzés szerint térmérték kimutatása. – „Kastély udvarral és angol kert 25 hold 589 □ öl” stb.

12 Jankovich 1977, 81.

13 Sturm Albert (szerk.): Országgyűlési almanach 1892–1897. Budapest 1892, 97–98; Szerencs János (szerk.): A főrendiház évkönyve. Budapest 1902, 70, 249; Szinnyi József: Magyar írók élete és munkái, IX. Budapest 1903, 493–495. hasáb; Révay Nagy Lexikona, XIV. Budapest 1916, 168, 169. – Lásd továbbá a 2. jegyzetet.

14 Szerencs 13. jegyzetben i. m.

15 Révai Nagy Lexikona, XIV. Budapest 1916. – Utóbb az új kastélyban Nádasdy Ferenc képletesen valamelyik szobát a bátyjának szentelte, melyet idézőjelben, „Nádasdy Tamás lakoszt” néven tart számon az egyik 19. századi leltár. (Lásd a III. függelék.) A családtagok, a családi múlt kultuszáról a későbbiekben részletesen lesz szó.

16 Sturm 13. jegyzetben i. m. 98.

17 A kastélyt eddig csak röviden érintették az építészettörténeti munkák. Rados Jenő: Magyar kastélyok. Budapest 1939, 23, 25; Kelényi György: Kastélyok, kúriák, villák. (2. kiadás) Budapest 1980, 125, 76. sz. kép; Sisa József: Adalékok a magyarországi romantikus kastélyépítéshez. Ars Hungarica VIII. 1980, 108–110, 45–50. sz. kép; Komárik Dénes: A gótizáló romantika építésze Magyarországon. Építés- Építészettudomány XIV. 1982, 313; József Sisa: Der Schloßbau in Ungarn im 19. Jahrhundert.



Arx. Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol IX. 1987, 204, 206; *Cházár László*: Kastélyaink. Boardman, Ohio, 1989, 66, 225; *Koppány Tibor–Dercsényi Balázs–Örsi Károly*: Magyar kastélyok. Budapest 1990, 80–81; *Horváth Hilda*: Régvolt magyar kastélyok. Budapest 1998, 131.

18 *Horváth* 1889, 104. – Angol mintakönyveket már korábban is használtak Magyarországon; erről emlékezik meg – egyébként gúnyos hangnemben – *Eötvös József* A falu jegyzőjében (1845), de tudunk más esetekről is. (*József Sisa*: The 'English Garden' and the Comfortable House. British Influences in Nineteenth-Century Hungary. In: *Gyula Ernyey* (szerk.): Britain and Hungary. Contacts in Architecture and Design During the Nineteenth and Twentieth Century. Budapest 1999, 71–94.)

19 *John Steegman*: Victorian Taste. A Study of the Arts and Architecture from 1830 to 1870. London 1970, 90–93; *Mark Girouard*: The castle revival in English architecture 1610–1870. In: *Renate Wagner-Rieger–Walter Krause* (szerk.): Historismus und Schloßbau. München 1975, 86. – Nash könyve megvolt pl. gróf Arco anifi (Ausztria) kastélykönyvtárában is.

20 Vértessalja 1873. márc. 27., [4.]

21 T 5. No. 105. 190, 200–202.

22 Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-Catalog. 2. kiadás. Wien 1873, 59.

23 *Siklóssy László*: Hogyan épült Budapest? (1870–1930) A Fővárosi Közmunkák Tanácsa története. Budapest 1931, 156.

24 Budapesti Bau-Zeitung III. 1874, 64.

25 A Haas-féle palota. Vasárnapi Ujság XX. 1873, 320–321.

26 Budapesti Neubauten im Jahre 1873 – Das Palais Sr. Excellenz des Grafen Julius v. Andrássy. Budapesti Bau-Zeitung III. 1874, 47; *Zakariás G. Sándor*: Magyarország művészeti emlékei 3. Budapest. Budapest 1961, 25.

27 Budapesti Bau-Zeitung IV. 1875, 60; *Thieme–Becker* XXIII. 1929, 260.

28 Vasárnapi Ujság XXXIII. 1886, 177.

29 Székesfejérvár 1873. jún. 22., 171.

30 Székesfejérvár 1873. júl. 6., 182–183. Szövegét lásd az I. függelékben. E közleményre Lövei Pál hívta fel a figyelmemet, amiért köszönetemet fejezem ki.

31 P 507. Számadások G. 113.

32 P 507. Számadások G. 114–121. A sokszázezerenyi téglát részben a mellékpépületekhez használhatták fel.

33 Lásd az alapkőbe zárt irat szövegét, I. függelék.

34 P 507. Számadások G. 24–299. fol. 104–111. Vendéglátási kimutatás 1874. július 1-től. [1875. június 20-ig. További kötetek nincsenek.]

35 L. az előző jegyzet

36 Ziegelwagner Mátyás (?–1885 k.) volt a díszítőszobrásza a Haas-palotának, az ugyancsak Linzbauer által készített pesti Vigadó-toldásnak és az Andrássy-palotának. (*Déry Attila*: Budapest eklektikus épületszobrászata. Művészettörténet – Műemlékvédelem I. Budapest 1991, 148–149.) A makettől lásd 22. jegyzetben i. m.

37 T 5. No. 185. emeleti alaprajz, No. 191. földszinti alaprajz, No. 192. alagsori alaprajz, No. 193. földszinti alaprajz. A cég pecsétjének a szövege a következő: „W<sup>M</sup> Knaust / K. K. a. pr. Maschinen u. / Feuerlöschgeräthe-Fabrik / WIEN / TECHN. BUREAU.” – A motoros szivattyú ülepítőjének szűrőjéhez a budapesti Ulbricht Róbert készített tervet, T 5. No. 106.

38 Magyar Életrajzi Lexikon, II. Főszerk.: *Kenyeres Ágnes*. Budapest 1982, 854.

39 T 5. No. 186. Földszinti alaprajz (szakadt), No. 194. alagsori alaprajz.

40 P 507. Számadások G. 24–299. Nádasdladány 131–134. Felszámlások 1874. július 1–szeptember 30-ig.

41 Uo. fol. 22–24.

42 Uo. fol. 14–15.

43 Uo. fol. 27.

44 Uo. fol. 74.

45 Uo. fol. 76.

46 *Horváth* 1889, 45.

47 *Károly János*: Oklevelek gróf Nádasdy Ferenc nádasdladányi levéltárából. H. n., é. n. [1879], 4.

48 P 507. Számadások G. 120.

49 P 507. Levelezés C. V. 49, 1–2. – A két kép kézhezvételét Nádasdy Ferenc ez év augusztus 23-án kelt levelében nyugtázta. (Uo. 3–4.)

50 A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában található képekről – elsősorban az ősök csarnokának darabjairól – készült jegyzéket lásd a IV. függelékben.

51 Bauzeitung für Ungarn IX. 1880, 423.

52 Hauszmann Alajos Naplója. Építész a századfordulón. Összeállította és jegyzetekkel ellátta *dr. Seidl Ambrus*. Budapest 1997, 57. – Lényegében az idézett visszaemlékezésben írottakat ismételte meg, az évszám említése nélkül Hauszmann a későbbi és rövidebb életrajzában. (Huszmann Alajos önéletrajza. In: *Lapis Angularis*. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Szerk.: *Hajdú Virág és Prákalvi Endre*. Budapest 1995, 41.)

53 Kortárs említés Hauszmann közreműködését illetően csak a könyvtár kialakításáról van (*Horváth* 1889, 45; *Ballagi Aladár*: A nádasdladányi könyvtár. Magyar Könyv-Szemle 1889, 316.) Hauszmann a millenniumi kiállításon bemutatta az ősök csarnokának vízfestményét. (1896. Ezredéves Országos Kiállítás Budapest. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat által a városligeti Uj Múcsarnokban rendezett kiállítás ideiglenes tárgymutatója. H. n., é. n. [Budapest 1896], 25.)

54 *Czagyány István*: Hauszmann Alajos művészetének stílusváltozásai. Művészettörténeti Értesítő XXVIII. 1978, 225–255; Magyar művészet 1890–1919, I. Szerk.: *Némethi Lajos*. Budapest 1981, 192–194.

55 *Horváth* 1889, 45. Az utalt mű a könyvtár elkészültét 1881-re teszi, ami ellentmond a Hauszmann visszaemlékezésében említett 1884-es kezdésnek. Ha Hauszmann visszaemlékezése pontatlan, és – ami egyébként logikus – 1880 körül valóban folytatták a kastély belső munkálatait, akkor azt a lehetőséget sem lehet kizárni, hogy a kérdéses években a Hauszmann irodájában dolgozó, és gótikus-specialistává fejlődő Pecz Samu vett részt a tervezésben.

56 Schematismus venerabilis cleri almae dioecesis Wesprimiensis ... ad annum domini MDCCCLXXXV. Veszprém 1885, 33. (Az előző, 1883-as kötetben a házikápolna még nem szerepel.)

57 *Percház Gyula*: Jungfer Gyula és iparművészeti fémáru-gyára. Építés-Építészettudomány XI. 1979, 285–357. – Az ősök csarnoka és a könyvtár faburkolatával kapcsolatban a műemlék-jegyzék „zirci mester”-t említ, valószínűleg hagyomány alapján. (Magyarország műemlékjegyzéke. Budapest 1990, 473.)

58 *Vértessyné* 1893, 92–100; *Dornyay* 1927, 135.

59 Lásd az előző jegyzetben idézett műveket.

60 *Seenger Ervin*: Kratzmann Ede első budapesti üvegfestő működése. In: Tanulmányok Budapest Múltjából, VI. Budapest 1938, 190–195.

61 Ezt igazolta Lángi József falkutatása is. (Dokumentáció a Műemlékek Állami Gondnokságánál.)

62 T 5. No. 200. alagsori alaprajz, No. 201. emeleti alaprajz, No. 202. földszinti alaprajz.

63 Lángi József falkutatási dokumentációja a Műemlékek Állami Gondnokságán.

64 *Sisa* 18. jegyzetben i. m.

65 *Kelényi* 17. jegyzetben i. m. 28.

66 A neoreneszánsz ideológiájáról lásd *Sisa József*: A romantikus és a historizáló építészet néhány problémája. Ars Hungarica XV. 1987, 44–45.

67 *Mojzer Miklós*: Torony, kupola, kolonnád. Budapest 1971

68 Lásd: 62. jegyzet

69 *D. Mezey Alice*: A természetes fény felhasználásának néhány sajátos példája Ybl kastélyépítészetében. In: *Kemény Mária–Farbaky Péter* (szerk.): Ybl Miklós építész 1814–1891. Kiállítás katalógus. Budapest 1991, 151–156.

70 *Vértessyné* 1893; *Károly* 1904, 22–26; *Dornyai* 1927, 134–136; *Szeghalmi Gyula*: Dunántúli vármegyék. Budapest 1938, 326–330.

71 Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Fényképtár: 41.628–41.632. neg. számok, Klösz György felvételei 1900 körül. (L. *Szakács Margit*: Magyarországi kastélyok a századfordulóról. In: A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Évkönyve 1981–1982. Budapest 1983, 132.) – Budapest Főváros Levéltára: XI. 916.



Klöss György hagyatéka 12. Magyarország kastélyai 2. No. 237–243. – Jó minőségű fényképeket, köztük a fenti Klöss-fotókat közölte a Szalon Ujság VI. 1901, 23–24. szám, 6–9; XVI. 1911. 12. szám, 2–6. – Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fotótár: 23.342–23.372, 25.954–25.957. neg. számok, felvételek az 1930-as évekből. – Mind az itt felsorolt fényképek, mind a 70. sz. jegyzetben idézett leírások különböző időpontban, néha több évtizedes eltéréssel születtek. Megállapítható azonban, hogy az ábrázolt, ill. leírt enteriőrök az idők folyamán viszonylag kevésbé változtak, így a rekonstruált leírásban ezeket általában egységesen veszem figyelembe.

72 Vay Miklós (1828–1886) szobrász a bécsi Akadémián tanult és élete nagy részét Bécsben töltötte. Ő készítette egyebek közt Berzenyi Dániel és Kazinczy Ferenc múzeumkerti mészsobrárt, Vörösmarty Mihály szobrát Székesfehérváron, Deák Ferenc szobrát Zalaegerszegen. (Műv. Lex. IV. 1968, 650. L. még: Kovalovszky Márta: A székesfehérvári Vörösmarty-szobor. Művészettörténeti Értesítő XLIII. 1994, 133–136.) – Az egykorú leírásokban Vay Béla szerepel, de ez nyilvánvaló elírás. – Vay Miklós gróf Nádasdy Komárom megyei főispánról készült mellszobrát kiállították az 1873-as világkiállításon; valószínűleg ez esetben a nádasdladányi építetőről van szó. (22. jegyzetben i. m. 183.)

73 A terem a Linzbauer-féle terven még mint „nagy ebédlő”, más tervlapokon mint „díszterem” szerepel; utóbb a leírások mint nagy szalont jelölik meg és berendezése is ezt a funkciót szolgálta.

74 A kastélyban található képekről több jegyzéket állítottak össze, de ezek egyike sem foglalja magában az ősök csarnokát. Az egyiket Valentiny János készítette 1882-ben (P 507. Okiratok III. Nr. 1276. fol. 47–56.), és utal egy Kratzmann által felvett jegyzékre. Sem a Valentiny-féle jegyzék, sem egy fennmaradt másik (uo. fol. 5–22.) nem jelöli meg a képek helyét. Egy további, évszám nélküli jegyzék helyiségenként, rövid leírással és mérettel sorolja fel a festményeket (uo. fol. 23–46.); a III. függékben ezt közlöm. Egyes képek sorsáról l. *Mravik László*: Két szilánk a hajdani Brunsvik-gyűjteményből. Művészettörténeti Értesítő XXXVIII. 1989, 145–147.

75 Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Kiállítás katalógus, szerkesztette *Buzási Enikő*. Budapest 1988. A kötetben lásd elsősorban *Cennerné Wilhelm* Gizella: A portré és a magyar nemesi társadalom c. tanulmányát (26–34.). A Nádasdy-arcképcsarnok néhány darabjáról lásd *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVII. században. Budapest 1953, 86–87.

76 A betléri kastély. Vasárnapi Ujság XLII. 1895, 743–744.

77 *Batári Ferenc*: Nemesi otthonból főúri rezidencia. Szalon III. 1999, 3–6. szám, 10–16.

78 A nádasdladányi kastélyból 48 kép, elsősorban portrék kerültek be a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokába, közülük több az ősök csarnokból. (53.1–53.48. lelt. sz.) Jegyzéküket lásd a IV. függékben. A Nádasdy-ősgalériáról lásd a 75. jegyzetben i. m. 102–109.

79 Benczúr Gyula (1844–1920) Zichy Ilona-portróját közli a 75. jegyzetben idézett Főúri ősgalériák... c. katalógus (C. 69., 141. kép).

80 Harry Hall (megh. valószínűleg 1882-ben) angol ló-, sport- és vadászcímer-festő. (*Thieme-Becker* XV. 1922, 506.)

81 Emil Adam (1843–1924) bajor festő-család tagja, lovakat és vadászcímerket festett, gyakran magyar megrendelők, köztük Festetics grófok számára is. Saur Allgemeines Künstlerlexikon Bd 1. München–Leipzig 1992, 284–285.

82 Horváth Hilda megfigyelése, amelynek közléséért itt fejezem ki köszönetemet.

83 *Horváth* 1889, bő válogatással a könyvcímekből; Magyar Könyv-Szemle 1883, 207–208; *György Aladár*: Magyarország köz- és magánkönyvtárai. Budapest 1886, 59; *Ballagi Aladár*: A nádasdladányi könyvtár. Magyar Könyv-Szemle 1889, 311–320.

84 *Dömötör István*: Valentiny János. Művészet I. 1902, 127–130; *Dornyay* 1927, 135.

85 Franz Xaver von Pausinger (1839–1914) osztrák állat- és tájképfestő volt. (*Thieme-Becker* XXVI. 1932, 318.)

86 Orlay Petrich Soma (1822–1880) Bécsben Waldmüller iskolájában tanult, történeti képeket és realista megfogalmazású

portrékat festett. L. *Keserű Katalin*: Orlai Petrich Soma 1822–1880. Budapest 1984

87 T 5. No. 196. alagsori alaprajz, No. 198. emeleti alaprajz, No. 199. földszinti alaprajz.

88 Szalon Ujság VI. 1901, 23–24. szám, 7. „Igen érdekes a kastélynak egy szalonszerű terasza, melyen, ha egy jól alkalmazott titkos rugót megnyomnak, a legforróbb nyárban kellemes, üdítő zápor zuhog alá.”

89 T 5. No. 203. A tervező Falussi József mérnök, a tervet jóváhagyta Pünkösdi Ferenc ny. főmérnök és a Közmunka- és Közlekedésügyi Minisztérium.

90 A kérdéssel kapcsolatban lásd *Sisa József*: Kastélyépítéssel a historizmusban. In: *Zádor Anna* (szerk.): A historizmus művészete Magyarországon. Budapest 1993, 65–78. Az általános kitekintéshez Magyarországra is érvényes megállapításokkal lásd *Mark Girouard*: The Victorian Country House, New Haven and London, 1979.

91 *Vértessyné* 1893, 98.

92 T 5. No. 187, 195, 197.

93 T 5. No. 189. Wilhelm Knaust, Bécs, é. n.

94 *Fényes Elek*: Magyar országnak 's a' hozzá kapcsolt tartományoknak mostani állapotja statistikai és geographiai tekintetben, I. Pest 1836, 81.

95 P 507. Számadások G. 24–299, 92–101.

96 Uo. fol. 91.

97 Uo. fol. 131–134.

98 Kálmán János +. Kertészeti Lapok IX. 1894, 141; Kálmán János +. Magyar Műkertészek és Kertgazdálkodók Cultur Egyletének Országos Szakközlönye III. 1894, 54. szám, 3. ???

99 P. 507. Számadások G. 2031. Különböző számadástörödek. Nádasdladány fol. 1. „Nádasdladányi belső és kerti személyzet szegődményes táblája 1878 évre ... Kerti személyzet 1. Főkertész 2. Kertészsegéd tartás 3. [Kertészsegéd] gyakornok 4. [Kertészsegéd] legény 5. 5 kertész legény 6. [Kertész] bivalos 7. 3 [kertész bivalos] 8. [kertész] szamaras 9. Holnapos legény 10. [Holnapos legény]”

100 *Károly* 1904, 80. Másutt azt olvashatjuk: „a maga is nagy kertész és a kertészetre mindig áldozatkész Nádasdy Ferencz ...” (Kertészeti Lapok IX. 1894. 6. szám, 141.)

101 *Horváth* 1889, 107.

102 *Csérer* 1896, 155.

103 A Kert XVII. 1911, 84.

104 *Vértessyné* 1893, 97.

105 A parkról a következő munkákat használtam fel: *Vértessyné* 1893; *Csérer* 1896; *Károly* 1904, 17–40; *Schneider József*: Dendrológiai tanulmányok. Gróf Nádasdy Ferenc nádasdladányi díszkertet. Kertészeti Lapok XXXI. 1927, 179–180; *Dornyay* 1927, 134–135; *Mészöly Győző* (szerk.): Arborétumok országszerkezete. Budapest 1984, 92–93; *Órsi Károly*: A nádasdladányi kastély-park helyreállítása. Műemlékvédelem XLI. 1997, 29–32.

106 *Vértessyné* 1893, 97.

107 T 5. No. 107.

108 A park területére nézve eltérnek az írott források. Vannak, melyek 120 holdban állapítják meg, de 60 holdat említ *Csérer* Gyula megbízható és alapos leírásában (*Csérer* 1896). Ami a legfontosabb, kb. 60 holdban adja meg a park nagyságát az 1883-as kataszteri telekkönyv. Fejér megyei Levéltár: IV. 419. Fejér megyei községi kataszteri iratok és telekkönyvek levéltári gyűjteménye. Nádasdladány 1852–1919. Nádasdladány adóközség telekkönyve 1883.

109 1903-ban Berger főkertész különféle, Nádasdladányban tenyésztő fenyők fajtameghatározását kérte. (A Kert IX. 1903, 548.)

110 *Csérer* 1896, 155.

111 *Károly* 1904, 21; Képe: Szalon Ujság XVI. 1911, 12. szám, 3.

112 *Dornyay* 1927, 134; *Perehazy* 57. jegyzetben i. m.

113 Hauszmann Alajos 1847–1926. Magyar Művészet II. 1926, 414; *Czagány* 54. jegyzetben i. m. 227; Magyar művészet ... 54. jegyzetben i. m. 193.

114 T 5. No. 29, 30, 32, 33. Peczről lásd *Nagy Károly*: Pecz Samu emlékezete. In: A m. kir. József-Műegyetem 1930/31. tanévének megnyitásához 1930. évi október 5-én tartott beszédek. Budapest 1931, 55–71; *Róka Enikő*: A budai református



templom, Szilágyi Dezső tér. Budapest 1999. Pecz és Hauszmann esetleges együttes nádasdladányi szerepléséhez lásd az 55. sz. jegyzetet.

115 Schematismus venerabilis cleri almae dioecesis Westprimiensis ... ad annum Domini MCMXVI. Veszprém 1916, 12.

116 *Vértessyné* 1893, 99; *Károly* 1904, 26, képe 39.

117 *Károly* 1904, 40.

118 *Jankovich* 1977

119 Varga Gyula gondnok közlése (1978).

120 *Cennerné Wilhelmb Gizella*: A Magyar Nemzeti Múzeum ősgalériái (A százéves Történelmi Képcsarnok gyűjteményeiből). *Folia Historica* II. 1983, 8. A negatívok a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok gyűjteményében.

121 *Jankovich* 1977

## FÜGGELÉK

### I. Az alapkőbe helyezett irat szövege

*Székesfehérvár* 1873. július 6., 182–183.

Nádasd-Ladány, június 24. 1873.

T. szerkesztő ur! Igéretemet beváltandó, itt küldöm azon érdekes iratot, mely a kastély alapkövének letételekor felolvastott s az alapkőbe elhelyeztetett, mely valóban történeti hűséggel van összeállítva: Krisztus születése után egyezernyolczszáz hetvenharmadik évben tétetett le ezen alapkő ifjabb nádasdi gróf Nádasdy paulai Ferencz, Fogarasföld örökös ura, Komárom vármegye örökös főispánja, a mindkét ágbeli hitbizományi vagyon tényleges birtokosa által életének 31-ik és hitvestársa vásónkői gróf Zichy Ilona által életének 24-ik, boldog házasságuk 6-ik évében Székesfehérvármegyében Nádasd (sár) Ladány elsőszülöttségi hitbizományi birtokukon.

Az egyenes ág elsőszülöttségi hitbizományi vagyona áll: Nádasd-Ladányból, kis-Kesziből, a második ág elsőszülöttségi hitbizományi vagyona áll: Lepsényből, Kis-Kovátsi, Dudar, Nána, Peré-vel.

A Nádasdy család Chupon és Petend törzsből ered, történetileg ismert első őse Petend de genere Nádasd 1229. élt, fia László, ennek fia István, ennek fia Lőrincz 1364., ennek fia Tamásmester 1401., ennek fia András, ennek fia Gáspár, – ennek fia László 1742-ben élt, – ennek fia I. Ferencz 1492., a pánczélos lovas ezred kapitánya, a grófi ág törzse, ennek fia I. Tamás Magyarországon nádor, Szapolya Jánostól kapta Fogaras várát és uradalmát „örök uri” czimel 1553. bárósági oklevelet nyert, meghalt 1562., ennek fia II. Ferencz a dunáninneni hadak főhadnagya meghalt 1604., hitestársa volt a híres Báthory Erzsébet, ennek fia I. Pál ki 1625. a grófi méltóságot nyerte, meghalt 1650., ennek fia III. Ferencz Zala és Somogy megyék főispánja, 1664. országbíró a Veselényi-féle szövetségbeni részvételeért 1671. április 30-án lefejeztetett, ennek fia I. Leopold 1746. Magyarország főkancellárja, Komárom megye első örökös főispánja meghalt 1785., ennek fia I. Mihály főajtónálló élt 1796., ennek fia II. Leopold meghalt 1836 ennek fia a most is élő III. Leopold született 1802-ben.

I. Mihálynak fia paulai Ferencz mint kalocsai érsek halt meg 1851. július 21-én a családnak tetemes vagyonát hagyott.

II. Leopold testvérének II. Mihálynak fia a most is élő idősebb Ferencz IV. Ferencz fiának V. Ferencznek ki meghalt 1783. fia volt. Tamás meghalt 1800., ennek fia Tamás 1860. magtalanul halván el a második ág hitbizományi vagyona is az első ágra szállott.

A Zichy család törzs ősei Somogy megyei Zich helység után nevezettek, Zichy Gár de Zajk élt 1270. ennek fia Paschal 1300., ennek fia László 1374, ennek fia I. Zsigmond 1406., ennek fia I. Benedek 1458., ennek fia II. Benedek 1512., ennek fia Ráfáel 1458., ennek fia I. György 1591., ennek fia III. Pál 1638., ennek fia I. István 1693., ennek fia II. Pál., ennek fia III. János 1624., ennek fia IV. István 1767. ennek fia V. Ferencz 1812-ben halt meg, ennek fia az élő III. Károly.

Az alapkő letétele alkalmával következő legközelebbi családtagok voltak életben. Építkezők gyermekei Julia 5 ik, Tamás 3-ik, Irma 1-ső évében; Nádasdy gróf Nádasdy Leopold Fogarasföld örökös ura, valóságos belső titkos tanácsos, aranykulcsos kamarás a vaskoronarend nagy keresztje, Komárom megye örökös és tényleges főispánja az egyenes ág első szülöttje a család feje, mindkét ágbeli hitbizomány törvényes birtokosa, építtető XV. Ferencz édes atya életének 71-ik évében Hitestársa soborsini gróf Forray Julia elhalt, 1866-ik évben, idősebb nádasdy gróf Nádasdy Ferencz Fogarasföld örökös ura, Komárom megye örökös főispánja valóságos belső

titkos tanácsos, aranykulcsos kamarás, az aranygyapjas rend nagy vitize volt osztrák Minister és Erdélyország volt kormányzója, a legidősebb hitbizományi vagyon tényleges birtokosa életének 72-ik évében.

Vásónkői Gróf Zichy nepomuk János építtető Ilona édes atyja, életének 53-ik évében, ennek hitvestársa Krajovai és topolyai báró Kray Irma, Ilona édes anyja életének 44-ik évében, és ezen fiu gyermeke Béla életének 21 ik évében, most nevezett János édes atyja vásónkői gr. Zichy Károly életének 88-ik évében, és ennek gyermekei Anna herceg Odeschalchy Ágostonné, Mária Valterskirchen Vilmosné, József, Antonia özv. gróf Battyányi Lajosné, Karolina gróf Károlyi Györgyné és Paulai Ferencz.

Előbbnevezett Irma édes anyja özvegy báró Krainé szül. báró Wenkheim Mária életének 64-ik évében, nagy anyja özvegy báró Wenkheim Józsefné szül. báró Orczy Teréz életének 83-ik évében.

A kastély lovag Linczbauer István budapesti műépítés tervei szerint és felügyelete alatt Hübner Nándor székesfehérvári építész által építtetett. A forgalomban lévő ércpénzek ugyanis 1 királyi, 1 20 frankos, 1 tíz frankos magyar arany, 1 ezüst forint, 20, 10, 4 és 1 krajczáros valamint fényképen mellékeltek.

Ezen alapkő letételénél az alulírottak voltak jelen.

Kelt Nádasd Ladányban, 1873. június 18. napján.

Következnek az aláírások.

### II. A kastély és a park leírása, 1889

*Vértessyné-Makfalvay Gizella*: Hópelyhek. Beszélyek és utleírások. Székesfehérvár 1893, 92–100.

Nádasd-Ladány. 1889. június.

[...] Sokat hallottam már Ladány szépségéről, de a mit láttam, ez felülmuta mindem képzeletemet. – A park tekervényes pompás utain haladva, elő-elő kandikál a kastély, – magas tornyán leng a sötét kék és piros családi lobogó, mely hirdeti, hogy a háznak ura is hon van. – Minden oldalról másként szép e remek építmény, mely angol „Elisabeth” stílyben készült. A legmagasabb sarok torony vészharangjával imonál, – az emeleti erkélyek, verandák, párkányzat, kiszökelők, előőrzsákkal beszőtt ablakok, teraszok, lépcsőzet és kisebb tornyos részekben ha végig fut a szem, nem bír megpihenni, mert oly változatos, kiterjedt és mégis valami barátságos hangulat uralkodik e főúri lak felett. 90 osztályt rejt magában e kastély, az első csarnokban délszaki növények élénk zöld csoportjaiból a család egyes kiváló tagjainak kitűnő fehér márvány mellszobrai emelkednek. (br. Vay Béla művei.)

A nagy salon legszembeötlőbb remekei a Hollandiából eredő gobelinek, finom tömör selyem munka ez, mely majd a föllepig nyúló fekete állványokon bordó bársony keretet képező szegélyekkel, mint festmények, meglepő szépek. – Végig a falakon régi és új értékes, nagyrészt eredeti festvények, képviselve az olasz, Németalföld, spanyol, francia művészetet. Különféle ós órák, értéktárgyak, vert arany tetejű régi és különös alaku porfir serleg Nádasdy czimerrel, nagy vázák a levegő és víz allegóriáival, a régi herendi munkákból, melyeket már nem készítenek, – családi grupp festmény, itt-ott egy-egy exotikus nyílló virág, két nagy csett, mely coffernak is beillenek, ezek is remek műtárgyak, olasz festvényekkel borítva, melyekben az egyik ős anyja, ki Olaszországból származott, kelengyében, csupán ékszereit hozá. – Ébenfaberakott székek, fekete faragott zongora, s ki bírna mindent megjegyezni!



Az ősök csarnokában a mult századok alakjai tekintenek felénk. Életnagyságban sorakoznak egymás mellé már a 14-ik század jelei, kik külön-külön, utódról-utódrá magas állást foglaltak el: országbíró, nádor, püspök, horvát bán, – Clio feljegyezte őket a történelemnek, de vérbe mártá a tollát, midőn III. Ferencz nevét írta, ki a Wesselényi esküvébe vonatva, lefejeztette (1671.) és e szomorú jelenet is meg van örökítve kisebb képen, más teremben. Ott van Aradmegye daliás főispánja, kit egy ízben lovaglás közben körül fogtak híres rablók és magukkal vitték barlangjaikba. „Ne féljen – mondták – nagy uram, nem lesz bántódása. de írja meg nekünk a pecsétes levelet a Nádor urhoz, hogy nem fogat el, ha magunktól meg térünk, ugy sem bir velünk a vármegye, most már becsületes emberek leszünk.” És ugy is lett, a főispán kényszer helyzetében ezen áron menekült, ők pedig mesterséggel keresék ezután kenyereket. – Báthory Erzsébet II. Ferencz nejét, Csejte vár szép asszonyát is itt látom, kinek hiúság annyira álmodoztat kívánt. Metternich herczegnő, a szép Forray grófnő és így tovább, mind külön érdekes alakok, kiknek családi czimerei felettük, vagy az ives ablakokon, színes üveglapokon ragyognak. Valódi heraldikai tanulmány e sok szép czimer, de legérdekesebb a Nádasdyaké, melynek legendája, hogy IV. Béla a tatárpusztítás alatt nádasban volt elrejtve, mit csak egy Nádasdy tudott, ki más hiányában, vad récével táplálta a királyt, őt ez által az éhhaláltól mentve, – és ezt jelzi a jutalmul kapott czimerében a „nádasból felrepülő vad réce” – alatta e szép jelmonddal: „Si Deus pro nobis, quis contra nos?” Pompás a plafond, sötét faburkolata, úgyszintén a remek szép pyramis alaku hatalmas kandalló, vörös márvány oszloppal és párkánnyal, mely oly magas, hogy egy férfi alája állhat, – míg a gula fehér lapján a Nádasdy czimer domborodik. – Két régi arannyal himzett, részben foszlányos zászló is hirdeti az ősök dicsőségét, míg Jungfer vasból vert óriási csillára a 19-ik század művészetét mutatja.

Stylszerű itt minden, a falmentén alkalmazott faragott ülohelyek, képkeretek, harci jelvények, – Kratzman és Forgó üveg festményei, melyeken át enyhe fényvel tör a napsugár és megvilágítja az ősök alakjait, a Nádasdyak kifejezésteljes sötét szemeit, melyekkel az utódokra büszkén tekinthetnek!

Az ebédlő falain szinte festvények, vadászat, pompás csendélet – egyenkint mind művészek remekei. A fehér-kékvirágos szervissel összahu a szép alaku kádló s a plafond ékítmény, míg a kékipiros élő virágillatos guirland igen kedves asztaldiszt képez, az állványokon egyes porcellán darabok és az ajtó előtti védőfal bronz kapcsokkal össze tartott festvényei fa lapokon, – maga egy feltűnő, szép értékű tárgy.

A férfi társalgóban levő nagy „festvény” Ádám műve, az „agárdi falka vadászat” résztvevői lepték meg a grófot e szép emlékekkel, melyen vagy 30 alak, arcz élethű, kocsin, lóháton csoportosítva, míg neveik a keret alján érczlapra vannak vésvé. – Nehéz smirna és persa függönyzet, szőnyegek, takarók, parázs állvány a pipázóknak, billiárd, – minden együtt, mi a nagy uri kényelemhez tartozik. Kedves az e tereméből „kiszökellő”, mely alacsony, ruganyos, pompásan bevont ülohelyekkel van körítve. A kis szalonban egy pompás velencei tükör ritka szép fekete fából faragott kerettel, melynek ágain fölig külön apróbb és nagyobb disztárgyak állanak, – párkányzatán feltűnő egy ósrégi chinai nagy váza, mely oly ritka, hogy már Chinában sem található. Színes selyemmel hímezett terítő, „vieux lac” szekrények, a festvények között egy nagyon szép Mater Dolorosa, asztalkák, könyvek, – mind, mind ugy vannak elhelyezve, mint kinek szánva voltak, ki még oly örömmel tervezé az elrendezést, de nem élhette meg a valósítást és most kegyeletből senki nem használja.

A gróf szobájában is mindenhol az „ő” arczképével találkozunk, – „itt még menyasszony volt” – ott már anyja kis lánykájával, (Valentiny mű) ez megint „ő”, kedves szép arcza oly szelíden tekint le, – az íróasztalán is „ő”, meg gyermekei arczképei, – számtalan értékes tárgy, kép, az elefáncsontra festett nagy szülők arczképe és mily szép egy pár, mily ideális arczok, – és „Tomí”, az oly ifjan elhalt fivér, a grófi testvér, azokkal a „Nádasdy” szemekkel nyílt szép arczczal, – és ő sincs többé!

A könyvtárban a tudománynak minden kívánalmait egybe gyűjtve, az a pedáns rend, melylyel osztályozva vannak a kü-

lönböző nemzetek régi és új szellemi termékei, faragott fa szekrények üveges ajtó zárja mögül gondos elrendezés látszik. Csinos lépcsőzet vezet a felső galleriára, hol ép ily rendben sorakoznak ezen szellemi ék-szekrények. A föllep is gyönyörű fa munkát mutat, és stylszerű szép vas korlát, csillárok, fali tartói, Jungfer munkák. – Szép nagy fekete fa állványon pompás kép, Valentiny műve a „Hableány” vitorláit balatoni szellő dagasztja, büszkén halad a hullámok felett, – mert már nem egyszer ért győztesen a verseny bírálók elé, – ott számtalan „dij” mely ezt bizonyítja, szebbnél szebb tárgyak ezek, miket a gróf hajójával a „Hableánnyal” nyert. – Más oldalon az erdők királya, a szarvas 20 agancsával csodálattal tekint okos szemeivel reánk, nem gondolta künn a vadonban, hogy így legyen megörökítve, – a gróf fegyvere ejté el, míg Pausinger szénrajzzal remekelt. Két érdekes festvény a falon „midőn Tinody énekel Nádasdy Tamásnak,” ki családját legnagyobb fényre emelte a 15-ik században, országbíró később nádor lett, a művészetek hő pártfogója volt, könyvnyomdát állíttatott, hol az első magyar nyelvtan és fordítás jelent meg, – mely jelenet a másik képen látható, midőn azt neki bemutatják. – A vendégkönyvet maga a gróf teszi elénk, szinte remeg a kezem, midőn nevem írom, – annyira tömör a szellemi élvezet, a szem, az ész, nem bírja oly hamar felfogni.

A vendégszobák hosszú sora, mind egyforma berendezésű, vízi növény (nadas) guirlandos szövevettel a butorok, függönyzet, szervize, kényelmes és izlés mindenhol.

A hosszú corridoron meg kell állanom, mert ezen agancs erdő, mi két oldalt a falakat díszíti, valóban meglepő. Nem hiába vannak Nádasdy Ferencz grófnak az agancs kiállítások oly remek példányai, minden jelzi a kitűnő, vakmerő vadászt, ki a legveszélyebb pontokat keresi fel. Bizonyítja a megszámlálhatlan szép agancs, szarv, vadkan agyar, nyír fajd, ritka nagy süket fadjok, dú vadak gyűjteménye, melyeket maga lőtt, és egész kiállítást képeznek különböző csarnokok és termekben, míg a vadász és turista követelmeknek megfelelő, legváltozatosabb tárgyait látjuk együtt. Számtalan vadászkesz, híres verseny lovak, angol művész által festve, eredeti még Pausinger képe „midőn vihar alkalmával egyszerű lakba szorultak, és egy ablaktábláját akasztá ki, melyre tüzesített vassal futó szarvast égetett,” mi szinte itt diszeleg fekete keretben. Máshol egy fehér tányér, mit gyertya lángon kormosított meg, melyre róka fejet változt, most azonban fixérozva, szinte művészi különlegességek közé sorakozik. Csak futólag nézhetném meg e sok érdekes és értékes dolgokat, kelet, china, japán, olasz, francia, török, magyar, műtárgyak, rucocco órák, antiktás, modern izlés gyűjteményét, mely tanúságot tesz a gróf műiléséről, a régészet iránti előszeretetről.

Egy kedves budoirról kell megemlékezni, valódi kert, Flóra istenasszony nem lehet szebb édenbe, az erdők, mezők ide küldik kedvelteiket, alpesi, üvegközi kényes növények minden zugában, különféle tartókban, Nizzából hozott eredeti rézedények telve mosolygó nefelejtssel, finom legyező alak pompás rózsákkal, sötét és fehér harang virágok exotikus állványa, honi és angol himzéssel, annyi ékes műtárgy, családi képek, és az „ő” kedves képe mindenhol. Mind ez elárulja, hogy „lakója” a női finom izlésnek legmélyebb érzékével bír.

A családi kápolnában az az egyszerű nemes disz áhitatra int, – fekete fafaragvány, ülohelyek, keretek, fali dísz, melyeken alkalmazott hármass angyalfej csoport a család gyermekeit jelzi. Érdekes Raphael Madonnájának remek utánzata, sz. András, és az oltárkép, mely szinte kegyeletből van e helyen, miután a gróf atya e képre tekintve halt meg. A színes ives ablakon át a parkba pillanthani, honnan a Mindenhatót dicsőítve, a madárkák dala hangzik, s együtt száll a magasba az ájtatos imádkozók fohászaival!

A nagy salomból a téli kertbe lépünk, most függönyök védnek a nap heve ellen, míg télen az ablaktáblákon át gyönyörködhetni a téli tájképekben, míg benn a virágcsoporthok, melyek mindenhol alkalmazva vannak, a légfűtés enyhe melege fedetik a zord hideget. Fonatos székek, bekerített ülohelyek, olvasó csoport és himbálódzó futó növények, együttesen egy kis idyllt képeznek. Innen kilépünk a parkba, csodálattal nézem a két fácskát, melyek felnyúló erős törzsön, egy lombgolyóba végződnek. A közép virág parthiből bódító illat terjed, most



nyilnak a „Molmaison”, „la Reine”, „la Franc”-ok valódi rózsaszőnyegét képezve, miután alacsonyra vannak vágva, az újabb rendszert mutatják és testvéreik a fácskák egész bouquetben pompáznak. A rondella dus kezettel a szökőkútát övezi, az uton kocsizhatnak minden irányban, fenyőerdők, lengő nyárfa, vérbükk, nyiló hársak csoportjaival találkozunk. Ki hinné, hogy 18 év előtt itt még az országot szaladt s most mint varázsütésre egy éden áll! Hisz akkor fejüket csóválták a vállalkozás felett, most csodálattal néznek mindenre. A tavat most ássák, mely igen szép helyen, a park egyik éke lesz.

Lépünk be a kis kerti lakba (csárda), mely eredeti berendezés, a tulipános székek, asztal, láda, tálas, tulipános virágos üvegedények, még a himzett teríték is hozzá hasonló, mi együttesen oly csinos s az „ősa” eszméjének valóban kedves kivitel. Tuloldalon teljes konyhai berendezés, oly tökéletes itt minden, hogy kedvet kapnánk rögtön a tűzhelyhez állani és – úgy tudom – nem egyszer használták már a kis grófnők élénken a ragyogó fényű konyhaedényt, s nem egy vendég falatozott főztjükből jóízűen. A kis lak védett oldalán kerti székek, facsoportok árnyában, melyek egyiken Mária kép élő virágokkal körül futtatva, az égő lámpával, a természet szent ölen is a kegyeletnek van szánva, mert az „ő” kedvenc helye volt az egykor, mennyi boldogságról, mennyi szomorúságról suttognak a szellők!

Sűrű fenyő sorok fedik a konyha és cselédlakokat, melyek alaguttal vannak a kastélyllyal összeköttetésben, honnan telefon vezet minden irányban és a szeszmotor pedig gondoskodik a kastélynak fényes világításáról.

Távolabb vadász lakok, külgazdasági épületek, mind külön kis villák, kerttel körítve. Az istállóban, fehér porcellán koczka fallal, barna faoszlopzattal vannak a szebbnél szebb paripák, ponnik, kocsis lovak, tágas tiszta osztályzatban elhelyezve. A szerszámok külön osztályzatban a többi között érdekes az ezüsttel ékített fekete diszszerszám.

A tehenek mind simenthali egyforma faj, fehér és sárgás színűek. Érdekes a sajt kezelése is, mit nagy mennyiségben és különböző fajban készítenek, – romador, imperial, croy – mind vetekekednek a külföldi ismert gyártmányokkal. – Innen a külgazdasági épületek előtti helyről szép az áttekintés, – a távolba – „Julia major” a legemelkedettebb helyen, szépen csoportosított lakokkal, az üde zöld földek, a balzsamos tiszta levegő, erdőségek, egy oly csinos képpé egyesülnek.

A park másik helyén betonrozott négyszög, hálózattal elkerítve, – ez „lawen-tennis”-nek (labda játék) szánt hely. Igen csinos, és ügyességet igénylő társas-játék, mit gyönyörködve néztem. Vigyázz – kiált – az egyik fél, – s repülnek a labdák, – át, – vissza, fel, ki, mit hálóval bevont közelővel fognak el. – Egészséges testmozgás ez, nemhiába angol játék, és őket említé fel egyik tudósunk statistika felolvasásában, mint kiskorú példát vehetünk, mert ott egy miniszter minden sportban részt vesz, holott nálunk legfeljebb a kaszinóban parthiz. Azonban ha ide jönne az illető, ki e megjegyzést tevő, láthatná, hogy itt talán még az angolok is tanulhatnak.

Ismét más részébe jutunk a parknak, – lombok fedik a művész lakát, belépünk műtermébe, mely művészi genialis rendetlenség? – Itt egy tanulmányfő, skizsek, ecsetek, kopiák, tenger, cigány, igen cigány, olyan szépek, olyan élethűek, hogy szinte „halljuk a dalt, mivel imádottnak kedveskedik.” – Ki ne emlékezne a tárlaton oly feltűnést keltett képre a haldokló cigányra” mit Valentiny János állított ki? – És amott az állványon „a háborgó Balaton, vészes felhők; még nem tört ki a vihar” mi felett elégedetlenül rázza fejét a művész, pedig hogy ismét kitűnő lesz, azt előre láthatni, a „hattyúdál” – „zene lecke” az újabb termékek. Itt munkálkodik ő csendes magányban a nagy világ zajától elvonult, és csak egy-egy kép mely a világban megjelenik, árulja el szorgalmát, művészetét. Collegái ugyan azt a megjegyzést tevők, hogy „szinte elvadul tőlük” elvonultságában – pedig csak maradjon itt, találhatna-e jobb, szebb helyet művészetének? – Üde lombok tekintenek be ablakán, fülemüle dal, virág illat, csevegő fecskék veszik körül a művészetnek szánt e kis telepet.

Most menjünk még a parkon át a szép templomba, rég ohajtottam az „oltár képet” láthatni, „Szt. Ilonát a kereszttel azért

festik, mert ő találta fel”, itt egy új eszmével találkozunk, a kereszt halvány fehérségében az „ablak” hátterét képezi, az a könnyűség, melylyel a felleg csoporton áll, az a bájos, szép arc, szelid szemek, melyekkel letekint övéire, kik egy csoportban áhitattal nézik a drága jó nő megdicsőülését, valóban remek kivitel!

Valentiny ilyen allegóriában festé le mint „szt. Ilonát” a korán elhalt grófnőt. Csakis ő tudott annyi érzést, annyi életet a képnek adni, ki ismerte ezen angyali nőt, kit oly korán elrabolt a halál a legnagyobb boldogsága közepette! – Megindulás nélkül nem lehet e képre nézni, valami mystikus és oly élethű ismerős vonásokra ismerünk, míg a kép alsó részén, Ladányt látjuk, és a gróft három gyermekével. – Ha Valentiny most már nem festett volna, e kép elég lenne művészetének. Könny borítja szememet, ha elgondolom, hogy e fiatal szép nő már nincs! A szeretett hitves, a gyengéd anya emléke mindenhol, és minden, mintha láthatatlanul velünk lenne, az igaz szeretet kegyeletnek annyi jelével találkozunk mindenhol. A fájdalomában vergődő szív, itt talál menhelyet. – Ha ő élhetne, ha látná nemes szívű férjét, angyali gyermekeit, jó anyját és nagyanyját, ki annyi szeretettel védik elhagyott árváit? Megremeg szívem, ha feltekintek a képre, melynek eddig csak fényképét ismertem, és az is úgy mehatott. – A „művész” elvonja az ablak függönyzetét, a bucuzó sugarak most életet adnak az arcnak, fájdalmas érzéssel eltelve alig bírok megválni tőle, – még én, az idegen is!

\*\*\*

Feledhetetlen órák ezek, melyeket gr. Nádasdy Ferencz szíves meghívása folytán Ladányban élvezünk, az ifjú grófkisasszony, a gróf, a nagyanya és ősa – mind oly igen kegyesek voltak irányunkban, hogy annyi kedves emlékek távoznak Ladányból, hol oly fennkölt szellem honol, hol szeretet, kegyelet fűzi egymáshoz a család tagjait, és a tudomány és művészet iránti igaz érzete lengi át azt a magas légkört, melylyel ott találkozunk!

### III. A kastélyban található festmények jegyzéke P 507. Okiratok III. Nr. 1276. fol. 23–46.

*Megjegyzés:* Az egyes képeknél rövid leírás és az ár megjelölése is megtalálható, ami a jelen forrásközlésben nem szerepel.

#### Ladányi képtárra vonatkozó adatok

##### Kápolnában

- 1 Andrea del Sarto, Madonna Jézussal, 76 x 103
- 2 Puligo, Jézus arimethiai Józseffel, 59 x 77 cm
- 3 Ribeira (Spagnoletto), Szt. András
- 4 Raphael Sanzi copia, Madonna Jézussal, 51 x 73 cm
- 5 Bassano, Krisztus Születése, 74 x 94 cm
- 6 Bassano, Krisztus születése, 74 x 92 cm

##### Budoirban

- 7 Guercino, Krisztus a bölcsek közt, 128 x 184 cm
- 8 Cornelius Poelenbourg, Krisztus születése
- 9 Van Goyen, Tengeri táj
- 10 Cornelius Poelenbourg, Szent család
- 11 Pietro Liberi, Dianna, 100 x 120 cm
- 12 Guido Reni, Mater Dolorosa

##### Salonban

- 13 Pietro da Cortona, fél alak (nő), 72 x 90 cm
- 14 Van der Welde, Tengeri táj, 42 x 57 cm
- 15 Casanova, alakok tájjal, 18 x 22 cm
- 16 Casanova, alakok tájjal, 15 x 22 cm
- 17 Lucas Giordano, Fél alak (férfi), 65 x 80 cm
- 18 Rosa di Tivoli, Állatkép, 77 x 102 cm
- 19 Rosa di Tivoli, Állatkép, 77 x 102 cm
- 20 Zick Januarius, fél alak (férfi), 20 x 26 cm
- 21 Zick Januarius, fél alak (férfi), 20 x 26 cm
- 22 Domenichino után Ang. Kaufmann, fél női alak, 24 x 28 cm



- 23 Van der Meulen, Csatakép, 49 x 61 cm  
 24 Tiamenga del Torre, Szt. Tamás, 22 x 30 cm  
 25 Riedinger, Vadászok pihenőben, 16 x 22 cm  
 26 Sassaferrat copia, Női fej, 29 x 38 cm  
 27 Mayerhoffer, Virágkép, 29 x 38 cm  
 28 Carl Tivoli Fox, Kártyázók, 14 x 20 cm  
 29 Franz Franeck, férfi arckép, 11x19 cm  
 30 Molitor, Tájkép, 45 x 60 cm  
 31 Lampach, Mitológiai alakok, 44 x 56 cm  
 32 Le Bell, férifej, 19 x 24 cm  
 33 Le Suer, [Szt. Pál és embercsoport], 75 x 108 cm  
 34 Molitor, Tájkép, 45 x 60 cm  
 35 Lampach [31. sz. párja], 44 x 56 cm  
 36 Le Bell, férifej, 19 x 24 cm  
 37 Schütz, őszi táj, 39 x 48 cm  
 38 Lucca Giordano, Két alak, 34 x 53 cm  
 39 Schidone Bartholima, Szt. Család, 39 x 41 cm  
 40 Steyek, csendélet, 69 x 82 cm  
 41 Carl Loth, Lot két leányával, 96 x 137 cm  
 42 Schütz, Tájkép, 39 x 48 cm  
 43 Caracci Agostina, Krisztus kereszt levétele  
 44 Guercion da Conto, Szt. István lefejezése, 27 x 36 cm  
 45 Bourignon, Csatakép, 28 x 38 cm  
 46 Franz Porbas, Férifej, 32 x 40 cm  
 47 Bergler, Alakok, 46 x 59 cm  
 48 Van Boelen oskola, Mária Jézus és Szt. József, 31 x 21 cm  
 49 Softleven, Hollandiai táj  
 50 Tintoretto oskola, férfi fej, 38 x 47 cm  
 51 Jacopo Francia, Madonna Jézussal, 27 x 36 cm  
 52 Le Brun, Alakok, 58 x 7 cm  
 53 Rachel Ruisch, virág kép  
 54 Casannova, Tájkép, 23 x 30cm  
 55 Casannova, Tájkép, 23 x 30 cm  
 56 Paolo Veronese, copia, Európa elragadtatása, 66 x 67 cm  
 57 Ösmeretlen (olasz iskola 1760) Férfi fej szakállal, 41 x 54 cm  
 58 Neuland, Suzanna fürdőben, 47 x 62 cm  
 59 Albrecht Dürer copia 17. században, Madonna, 23 x 30 cm  
 60 Franz Flaris oskola, fél női alak, 23 x 33 cm  
 61 Kremers Schmidt, Görög istenek lakomázva, 60 x 76 cm  
 62 Poussin, tájkép,  
 63 Tizián copia régi, Venus, 79 x 100 cm  
 64 Claude Lorain oskola, Tájkép, 39 x 50 cm  
 65 Angermeier, Fülkében két madár, 13 x 18 cm  
 66 Angermeier, Fülkében két madár, 13 x 18 cm  
 67 Achivone Andrea, Meztelen női alak, 72 x 97 cm  
 68 Bernhard Strudel, Faun nymphával, 45 x 61 cm  
 69 Norbert Grund, Tájkép, 9 x 10 1/2 cm  
 70 Norbert Grund, Alakok tájjal, 9 x 10 1/2 cm  
 71 Moretto da Brestia, középkorú férfialak, 9 1/2 x 13 cm  
 72 Keller, David, 8 x 12 cm  
 73 Leonardo da Vinci copia, Szt. János feje, 10 1/2 x 13 cm
- Ebédlő
- 74 Max Pfeilen, Gyümölcs kép, a női alak Lazarinótól, 181 x 217 cm  
 75 Bassano, Állatkép, 98 x 130 cm  
 76 Burgan, Madarak, 35 x 44 cm  
 77 Burgan, Madarak, 35 x 44 cm  
 78 Panfilli, Mulatók, 56 x 71 cm  
 79 Caravaggio copia, hihetőség Manfreditől, hamis kártyások, 91 x 117 cm  
 80 Ösmeretlen (olasz osk.) gyümölcsös, 64 x 84 cm  
 81 Panfilli, Aranylakodalom, 104 x 170 cm  
 82 Panfilli, Mennyező, 104 x 170 cm  
 83 Marastoni, Csendélet, 50 x 76 cm  
 84 Ösmeretlen, Architektúrák [olasz palota udv.], 133 x 157 cm  
 85 Ösmeretlen (előbi párja), Architektúrák, 133 x 157
- Billiard terem
- 86 Harath, Állatkép, 35 x 98 cm  
 87 Hary Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 88 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 89 Emil Adam, ló alak, 37 x 50 cm
- 90 Emil Adam, ló alak, 37 x 50 cm  
 91 Emil Adam, ló alak, 38 x 50 cm  
 92 Emil Adam, ló alak, 38 x 50 cm  
 93 Emil Adam, ló alak, 38 x 50 cm  
 94 Harry Hall után E. Adam, ló alak, 38 x 50  
 95 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 96 Harry Hall, ló alak, 41 x 53 cm  
 97 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 98 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 98 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 99 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 100 Harry Hall, ló alak, 52 x 52 cm  
 101 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 102 Harry Hall, ló alak, 50 x 63 cm  
 103 Harry Hall, ló alak, 41 x 42 cm  
 104 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 105 Harry Hall, ló alak, 41 x 53 cm  
 106 Harry Hall, ló alak, 41 x 53 cm  
 107 Harry Hall, ló alak, 41 x 53 cm  
 108 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 109 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 110 Harry Hall, ló alak, 45 x 65 cm  
 111 Emil Adam, Agárdi vadásztársaság, 158 x 284 cm  
 112 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 113 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 114 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 115 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 116 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 117 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 118 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 119 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 120 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 121 Harry Hall, ló alak, 41 x 53 cm  
 122 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 123 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 124 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 125 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 126 Harry Hall, ló alak, 40 x 52 cm  
 127 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 128 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 129 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 130 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 131 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 132 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 133 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 134 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 135 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 136 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 137 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 138 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 139 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 140 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 141 Harry Hall, ló alak, 42 x 53 cm  
 142 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 143 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 144 Harry Hall, ló alak, 42 x 52 cm  
 145 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 146 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm  
 147 Harry Hall, ló alak, 41 x 52 cm
- Vendég osztály. Torony szoba lakásban
- 148 Hesslein, Szt. Péter templom belseje, 50 x 68 cm  
 149 Ösmeretlen, Madonna Jézussal, 48 x 63 cm  
 150 Ösmeretlen, Tájkép, 69 x 91 cm  
 151 Hellmut, Életkép, 18 x 25 cm  
 152 Locatello, Velencei piac, 60 x 71 cm  
 153 Steinfeld, Hegyi táj, 40 x 51 cm  
 154 Castelo, Téli táj, 35 x 47 cm  
 155 A de Pian, Római sírok, 60 x 76 cm  
 156 Kupetzky, saját arcképe, 46 x 59 cm  
 157 Keike, alpesi táj, 48 x 61 cm  
 158 Jansen, Téli táj, 43 x 64 cm  
 159 Jansen, Tájkép, 40 x 58 cm



160 Ösmeretlen, Tájkép, 51 x 71 cm  
 161 Ösmeretlen, Tájkép, 51 x 71 cm  
 162 Lotz Károly, Huszár roham, 18 x 26 cm  
 163 Schön, Alföldi vásár, 18 x 24 cm  
 164 Ösmeretlen, Tájkép, 51 x 71 cm  
 165 Peter Langer, Ablakok, 60 x 82 cm

#### Vendég osztály 9. 10. 11. számú szobák

166 Amigani, Egy szent, 77 x 85 cm  
 167 Amigani, Egy szent, 72 x 92 cm  
 168 Rottari, Női fej, 34 x 48 cm  
 169 Ösmeretlen, Tájkép, 90 x 129 cm  
 170 Ösmeretlen, Tájkép, 90 x 129 cm  
 171 Rembrandt copia, Sámson szemét kiszúrák, 42 x 55 cm  
 172 Bassano, Sötét kép, 88 x 131 cm  
 173 Ösmeretlen, Koldus alak, 72 x 87 cm  
 174 Harper, Tájkép, 108 x 63 cm  
 175 Alexander Thiele, Tájkép, 35 x 41 cm  
 176 Alex Thiele, Tájkép, 35 x 41 cm  
 177 Guercino iskola, Keresztrefeszítés, 32 x 50 cm  
 178 Unterberger, Mihál arkangyal, 34 x 64 cm  
 179 Sivani Elisabetha, Madonna, 60 x 71 cm  
 180 Vicentini, Madonna, 84 x 113 cm

#### Vendég osztály 6. 7. 8. számú szobák

181 Angelika Kaufmann modor, két női alak, 30 x 41 cm  
 182 Maurer, Római alakok, 34 x 46 cm  
 183 Pietro Vechio modor, Férfifej, 59 x 70 cm  
 184 Cornelius Bega, Mulatók, 34 x 44 cm  
 185 Villingen, Halálfejek, 25 x 31 cm  
 186 van Bloemen, Alakok tájjal, 68 x 94 cm  
 187 Kremserschmidt, Krisztus a pusztában, 50 x 77 cm  
 188 Heike, Háremben, 43 x 54 cm  
 189 Boucher modor, Meztelen női alak, 37 x 46 cm  
 190 Boucher modor, Venus alak, 137 x 46 cm  
 191 Cornelius Molenaer, Alakok, 21 x 26 cm  
 192 Ösmeretlen, gyermek leány, 11 x 13 cm  
 193 Maratti osk, Madonna, 37 x 47 cm  
 194 Paris Bordone copia, Venus Amor, 58 x 72 cm  
 195 Ösmeretlen, Egy Apostol, 84 x 96 cm  
 196 Lafranco, Barát fej, 69 x 74 cm  
 197 Heike, Szerencsen férfialak, 43 x 57 cm  
 198 Schmidt, Vásár, 61 x 101 cm  
 199 Vigerius Vitringa, Tengeri táj, 31 x 60 cm  
 200 Valentiny, Tájkép, 13 x 20 cm  
 201 Lucidel, Férfi arckép, 20 x 26 cm  
 202 Heike, Egy arabs fejedelem díszmenete, 87 x 110 cm  
 203 Heike, Gróf Forray Iván gróf Zichy Edmunddal Keleten, 87 x 110 cm  
 204 Heike, Agár kutya, 44 x 54 cm  
 205 Heike, Ló alak, 35 x 43 cm  
 206 Heike, Ló alak, 35 x 43 cm  
 207 Heike, Ló alak, 35 x 43 cm  
 208 Heike, Lovag, 30 x 38 cm  
 209 Heike, Nyúl vadászat, 62 x 75 cm

#### No 3. szoba

210 Joseph Rebel, tájkép, 90 x 128 cm  
 211 Joseph Rebel, tájkép, 90 x 128 cm  
 212 Steinfeld, Tájkép, 30 x 37 cm  
 213 Marastoni, Halász gyermek, 50 x 60 cm  
 214 Petz Henrik, Öreg alak, 54 x 68 cm

#### No 4. szoba

215 Markó Károly, tájkép, 81 x 115 cm  
 216 Markó Károly, tájkép, 81 x 115 cm  
 217 Ösmeretlen, 57 x 76 cm

#### Felső folyó

218 Johannes Ross: Állatok, 90 x 141 cm  
 219 Tizian copia, Mars Venussal, 58 x 69  
 220 Van der Bosch, Egy képtár belseje, 62 x 73 cm  
 221 Andny, deszka falon hegedű, 71 x 88 cm

222 Ösmeretlen, Holdvilágos táj, 71 x 88 cm  
 223 Rebel József, Tájkép, 92 x 125 cm  
 224 Pausinger, Zergék hóban, 154 x 200 cm

#### Könyvtár

225 Orlay, Nádasdy Tamásnak pártfogoltja Szilveszter nyomdász, 105 x 133 cm  
 226 Orlay, Nádasdy Tamásnak Tinódy Sebestyén Lantos énekel, 83 x 101 cm  
 227 Pausinger, Szarvas bak erdőben, 158 x 202 cm  
 228 Valentiny, Balaton, G. Nádasdy Ferenc Hableány nevű vitorlás hajója, 67 x 93 cm

#### „Nádasdy Tamás lakoszt”

229 Pállik, Gróf Nádasdy Ferenc Zambo nevű lován, 92 x 143 cm

[Utólagosan, más kézzel hozzáírva a következő jegyzék]

#### Salon

1 Gyümölcsök, F. K. Keller [?]  
 2 " " "  
 3 Hollandi életkép  
 4 Táj – Reusdael cop  
 5 Életkép Teniers cop  
 6 Tájkép holdvilággal  
 7 " " előbbi párja folyó-fák  
 8 Szentkép Krisztust vezetik  
 9 " " Krisztus két tanítványával  
 10 " " Krisztus angyalal  
 11 Egy öreg s egy ifjú fej  
 12 Szent család Murillo cop  
 13 Arcz kép ösmeretlen  
 14 Arcz kép ösmeretlen  
 15 Krisztus Jeruzsálem előtt  
 16 Férfi fej fest ... [?]

#### No 6. 7. 8. lakoszt.

17 Ovál kép (Mithológiából képpel)  
 18 Kis ovál kép két alakkal egy nő zongorázik  
 19 " " " férfi s nő alak, kis ámorral  
 20 Ovál kép (Mithologiai tájjal)  
 21 Tanulmányfej régi  
 22 Tájkép elől 4 lovas kocsi  
 23 Öreg fej (festék nyomat)  
 24 Modern venus kerek kép (Franz Gruber irat)  
 25 Tájkép, nagyobb, vöröses színekkel  
 26 " " "  
 27 Utolsó vacsora  
 28 Tájkép fest. Gr. Forray Julia  
 29 Kis életkép Holland  
 30 Madonna Jézussal

#### No 1 szoba

31 Csatakép régi  
 32 Lovas ifju (Gr Kinsky Zdenko)  
 33 Női alak (oláh pornő)  
 34 Amor  
 35 Loth leányaival  
 36 Férfi fej, régi  
 37 Teniers copia életkép  
 38 " " "  
 39 Szent kép  
 40 Rembrandt fej, copia  
 41 Fél alakok, két nő oláh pornők  
 42 Vadász eb fehér, tájjal

#### No 2

43 Ló alak csikó, egy lovással (Inkey fest)  
 44 Ló arckép Pinz Emil  
 45 " " Bramarbas  
 46 Kutya arckép Borzi név, ...[?] kutya volt  
 47 Porleány  
 48 Balatonon csolnak két alakkal



No 3  
49 Tájkép  
50 Gyümölcs kép  
51 Rakoczy arczkép  
52 Madonna metszet beolajozva  
53 Nadasd Ladany tájképe  
54 Régi vázlat (alakok)  
55 ...[?] kutnál  
56 Riedel copia olasz nő  
57 Imatkozó nő Spirotól  
58 Szőke női alak

No 4 szoba  
59 Papagájok  
60 Vázlat honi történelemből  
61 Arczkép régi  
62 Madarak  
63 Allegoria amorettekkel  
64 Krisztus megkötözve  
65 Öreg nő  
66 Egy fej  
67 Luther arczképe  
68 Remete  
69 Vázlat régi alakok egy lóval  
70 Zöldségárus

No 5  
71 Női tanulmány Gr F. Júlia  
72 " " " " "  
73 " " " " "  
74 " " " " "  
75 Madár gyümölcs kép  
76 Vezuv kitorése régi

Vendég oszt Gr Zichynő  
77 Krisztus születése pásztorokkal régi  
78 Tájkép kicsi  
79 Imádkozó gyermek (Spiró)  
80 Tájkép Fóti kastély Greggus ...[?]  
81 Öreg alak melegsik  
82 Öreg Obsitos Jakobey  
83 Tájkép lombos fákkal  
84 Alakok kis kép  
85 Tájkép közepén nagy fa.

IV. A nádasdladányi kastélyból a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokába került képek jegyzéke a leltári számok sorrendjében.

53.1. Emil Adam: Főuri vadásztársaság, 160 x 285 cm  
53.2. Ismeretlen festő, 17. század: Nádasdy Tamásné Kanizsay Orsolya, 227 x 131 cm  
53.3. Ismeretlen festő, 18. század második fele: Nádasdy Lipótné Trautmannsdorf Mária Jozefa, 228 x 131 cm  
53.4. Ismeretlen festő, 17. század: Nádasdy II. Ferenc, 228 x 131 cm  
53.5. Ismeretlen festő, 17. század: Nádasdy III. Ferenc (1662), 228 x 131 cm  
53.6. Ismeretlen festő, 17. század: Nádasdy II. Ferencné Báthori Erzsébet, 226 x 131 cm  
53.7. Pesky József: Nádasdy Ferenc kalocsai érsek, 223 x 125 cm

53.8. Ismeretlen festő, 19. század eleje: Nádasdy Tamás nádor, 226 x 131 cm  
53.9. Ismeretlen festő, 19. század közepe: Nádasdy Lipótné Forray Júlia, 67 x 131 (töredék)  
53.10. Ismeretlen festő, 19. század közepe: Nádasdy I Mihály, 82 x 132 cm (töredék)  
53.11. Ismeretlen festő: Nádasdy Pál, 227 x 132 cm  
53.12. Ismeretlen festő, 18. század: Nádasdy Lipót, 227 x 132 cm  
53.13. Ismeretlen festő: Nádasdy Pálné Révay Judit, 227 x 132 cm  
53.14. Ismeretlen festő: Nádasdy IV. Ferencné Schrattenbach Róza Rebeka  
53.15. Ismeretlen festő, 17. század: Nádasdy III. Ferencné Eszterházy Anna Júlia (1662), 227 x 131 cm  
53.16. Ismeretlen festő, 19. század első fele: Nádasdy Lipót, 130 x 131 cm  
53.17. Ismeretlen festő, 18. század: Nádasdy IV. Ferenc, 227 x 131 cm  
53.18. Ismeretlen festő, 19. század: Nádasdy Lipót, 227 x 131 cm  
53.19. Benczúr Gyula: Nádasdy Ferenc (1888), 150- x 100 cm  
53.20. Benczúr Gyula: Ismeretlen férfi (1912), 150 x 100 cm  
53.21. Ismeretlen festő, 18. század második fele: Károlyi József gyermekkori képmása, 97,5 x 75 cm  
53.22. Pállik Béla: Falkavadászat, 94 x 145 cm  
53.23. Benczúr Gyula: Nádasdy Ferencné Zichy Ilona, 150 x 100 cm  
53.24. Orlay Petrich Soma: Nádasdy Tamás (1858), 130 x 98 cm  
53.25. Barabás Miklós: Nádasdy Ferencné Zichy Ilona (1877), 95 x 75 cm  
53.26. Johann Niedermann: Nádasdy II. Lipótné Pálffy Mária és leánya, Ernestine (1802), 95 x 78 cm  
53.27. Johann Donat: Nádasdy Ferenc (1810), 104 x 77 cm  
53.28. Ismeretlen festő, 19. század, 17. századi eredeti után: Ismeretlen nő képmása, 94 x 75 cm  
53.29. Ismeretlen festő, 19. század, 18. századi eredeti után: Ismeretlen férfi, 94,5 x 74,5  
153.30. Ismeretlen festő, 19. század, 18. századi eredeti után: Ismeretlen férfi, 95 x 78 cm  
53.31. Ismeretlen festő, 18. század: ismeretlen férfi, 92 x 65 cm  
53.32. Magyarországi festő, 18. század eleje: Kuruckori vadászjelenet, 98 x 75 cm  
53.33. Anton Einsle: Nádasdy Lipótné Forray Júlia (1834), 79,5 x 63,5 cm  
53.34. Ismeretlen festő, 19. század, 18. századi eredeti után: Nádasdy László csanádi püspök képmása, 93 x 75 cm  
53.35. Ismeretlen festő, 19. század, 17. század eredeti után: Ismeretlen nő, 79 x 68 cm  
53.36. Joseph Heicke: Vadászjelenet (1842), 62 x 76 cm  
53.37. Ismeretlen festő, 19. század: Forray András, 76 x 62 cm  
53.38. Ismeretlen festő, 19. század: Ismeretlen férfi, 75 x 59,5 cm  
53.39. Ismeretlen festő, 18. század: Ismeretlen férfi, 64,5 x 47 cm  
53.40. Ismeretlen festő, 19. század eleje: Brunswick József, 69,5 x 54,5 cm  
53.41. Spiro Ede: Wesselényi Miklós, 77 x 61 cm  
53.42. Richard Benno Adam: Falkavadászat (1906), 150 x 307  
53.43. Ismeretlen festő, 19. század első fele, Mányoki Ádám [Richter?] után: II. Rákóczi Ferenc képmása, 55 x 43,5 cm  
53.44. Ismeretlen festő, 19. század első fele: Ismeretlen férfi (Nádasdy László?), 55 x 43,5 cm  
53.45. Ismeretlen festő, 18. század vége: Brunswick József, 66 x 49,5 cm  
53.47. Franz Schrotzberg: Ismeretlen nő, 77,5 x 61 cm  
53.48. Ismeretlen festő, 18. század: Eszterházy Imre (?) képmása, 208 x 115 cm

## THE COUNTRY HOUSE OF THE NÁDASDY FAMILY AT NÁDASDLADÁNY

Count Ferenc Nádasdy, offspring of a once-powerful family, decided to erect a new home at Nádasdladány. The village, renamed after the family in 1859, was the centre of his large estates in western Hungary. Count Nádasdy chose the late medieval English Tudor-Elizabethan style for the new building,

an unusual choice since that style, fashionable in the 1840s and '50s, was already obsolete in Hungary in the 1870s. The reason may have been its quintessential Englishness, which had connotations of a modernized but still influential aristocracy, of ancestral glory, and – in the case of the Nádasdy family – of a



fictitious, but perhaps still lingering legend of English extraction. Count Nádasdy and his architect, Vienna-trained István Linzbauer of Budapest, used an English pattern-book from the Count's library, the 1869–72 edition of Joseph Nash's *Mansions of England in the Olden Times* (figs. 6, 16).

Construction started in 1873; the building must have been under roof by 1874, the date of the weather-vane; it was by and large completed in 1876. The installation and decoration of some of the main interior spaces, however, occurred in the first half of the 1880s. By that time the original architect, Linzbauer, was dead. Another architect, Alajos Hauszmann, a professor at the Budapest Technical University, was invited to take over. He was responsible for three rooms: the ancestors' gallery complete with an English-style open timber roof (fig. 17), the wooden-panelled library (fig. 25), and the rib-vaulted Gothic chapel (fig. 29).

The country house has an informal, L-shaped plan, the main wing having been built from scratch, the lateral wing incorporating an earlier, 18<sup>th</sup> century structure (figs. 1, 5). The massing of the main wing is asymmetrical, animated, and abounds in picturesque details such as massive buttresses, angular drip-stones and castellated parapets complete with turrets and crenellations (fig. 7). Each facade of the house presents a different outline to the surrounding park (figs. 8–10).

The plan of the country house was both logical and specialized. The basement included the quarters of the visitors' servants, four boilers, and store-rooms for carpets, silver and china (fig. 2). The basement was connected with a service building by an underground passage, an umbilical cord through which the inmates of the house were provided with food, fuel and clean clothes. The service building, located about 20 metres from the house, was screened from the house by a row of pines (figs. 34–35).

On the ground floor the lateral wing with its two rows of guest rooms (fig. 28) strung along a central corridor (fig. 27) represented a typical 18<sup>th</sup> century layout. The plan of the main wing of the same floor was an example of a less formal 19<sup>th</sup> century arrangement; here the spaces were skilfully linked without corridors and passages (fig. 3). The top-lit entrance hall filled two floors, and accommodated white marble busts of prominent members of the family (fig. 12). The hub of the house was the big drawing room, where most of the family's treasures, including Italian, Dutch, French and Spanish old master paintings, were concentrated (fig. 13). The big drawing room

was lit through the conservatory, which was fully integrated into the house (figs. 14–15).

In the ancestors' gallery the family portraits were displayed, some dating back to earlier centuries, some of them 19<sup>th</sup> century copies (figs. 17, 18). Here even the smallest decorative elements referred to the past glory of the Nádasdys (fig. 19). The other major theme within the house was sports, especially shooting and riding, represented in the form of numerous antlers and pictures of hunting-scenes and horses (figs. 21, 26, 27). The Count's study, adjacent to the library, was also his "private shrine" dedicated to his prematurely deceased wife (fig. 24). The first floor of the main wing accommodated the bedrooms of the family (fig. 4).

The house had advanced technical equipment, including central heating, running water with a tank in the tower, gas lighting, telegraph and speaking tubes (figs. 30–33). In 1889 telephone connection was installed (fig. 34).

The park was laid out in the 1870s and '80s by head gardener János Kálmán (fig. 37). He created round flower beds in front of the building and a terrace behind it, landscaping the rest of the area (figs. 5, 8, 38–40). At the centre of the park, on the axis of the house, a pond was dug, and the removed earth was used for creating artificial mounds. The highest of them was surmounted by a water tower, which served for the watering system of the park (fig. 42). The garden structures included an iron-framed glass house, a "peasant house" for the Count's daughters (fig. 43), and the house of János Valentiny, court painter to the Nádasdy family. In 1884–85 a church was built for the villagers at the far corner of the park from designs by Samu Pecz (fig. 44). The Neo-Gothic brick building, complete with a timber roof, contained Valentiny's painting as an altarpiece dedicated to St. Helen. The female figure was modelled on Count Nádasdy's long-dead wife, the Count and his three children kneeling before her, with their country house looming behind them.

The house at Nádasdladány was looted in World War II by the retreating Germans; the pictures of the ancestors' gallery were fortunately spared and taken afterwards to the Hungarian Historical Picture Gallery. Subsequently, the building was used for several inappropriate purposes and ended up in a bad state of repair, until it was taken over in 1993 by the National Board for Historic Monuments. Now it is being restored and it will be the home of the Nádasdy Academy of Art.



## ADALBERT STIFTER EGY PORTRÉJÁRÓL\*

A linzi Felső-Ausztriai Tartományi Múzeumban őrzik Székely Bertalannak azt a Stifter-szakirodalomban jól ismert művét, amely Adalbert Stiftert (1805–1868) 58. életévében ábrázolja, és amelyet régóta a költő művészi-  
leg legértékesebb portréjának tekintenek.[1] Már korán közkeletvéssé vált, Josef Axmann 1865-ből származó metszete révén [2] népszerűvé vált, ám keletkezésének története, miként Székely kapcsolata Stifterrel szinte teljesen ismeretlen maradt.

Miként mondtam, a képet mindig olyan nagyra értékelték, hogy azoknak a kvalitásoknak a szemrevétele, amelyek az ábrázolás tényleges tartalmát hordozzák, szinte felesleges. Annyit mindenestre elmondhatunk, hogy a költőt a linzi korszakában jellemző vonások a portréban mintegy bennefoglaltatnak. A „békességre mint legfőbb jóra törekvő”, [3] „klasszikus” Stifter bölcsessége megmutatkozik a súlyos test és a plasztikusan láttatott fej kompakt formájában éppúgy, mint a nyugodt szemek jóindulatú, a távolba szegezett pillantásában. A portré „akadémikus” volta ellenére rejtett emberábrázoló készségről tanúskodik; az ábrázolt személy jelentősége valószínűleg minden szemlélőnek feltűnik. Az az ember benyomása, hogy Székely megértette Stiftert mint embert és író, mindenekelőtt pedig erkölcsi lényének sajátosságát, és ábrázolása kiindulópontjaként egy olyan szellemi álláspontot tartott szem előtt, amely nem állt távol az idősödő férfi világfelfogásától. Válaszra vár hát a kérdés, milyen körülményeknek köszönhető, hogy a fiatal festő képes lehetett a portréalany karakterének kongeniális megragadására.

Ha a különös körülmények után kutatunk, a válasz az első megközelítésben kijózanító. A 28 éves Székely lát-  
szólag egyszerű véletlen útján jutott a portrémegrendeléshez. Münchenben Pilotynál folytatott tanulmányai után 1862-ben Magyarországra hazatérve hamarosan szoros kapcsolatba került Heckenast Gusztávval, aki a negyvenes évek óta Stifter kiadója volt. Székelynek hazatérésekor nagy tervei voltak. Két jelentős történeti kép festőjeként azt a szándékot dédelgette, hogy a művészeti életet felrázza biedermeier álmából, és nagyszabású vállalkozásként a nemzeti történelemből vett ciklusokat fest. Írók, tudósok és politikusok üdvözölték a minden műfajt szuverén módon maga alá rendelő idealista historizmus nagyszabású elképzelését, amely ugyanabban a korhangulatban gyökerezett, mint Stifter epikusra törekvése a *Witikoban*, vagy Arany *Buda halála*. A sajtó eseményként üdvözölte Székely hazatérését.[4] „Eszméje, mely szerint a festészet ezen nemének hivatását a nem-



1. Székely Bertalan: Adalbert Stifter, 1863.  
Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum (reprodukción)

zeti eposz feladásával ugyanazonosnak veszi, épp oly helyes, mint új, 's Ön maga sem lehet inkább áthatva azon meggyőződéstől, mint én, hogy a festészet ily szempontból véve fel, nemzetünk kifejlődésére épp oly hatalmas és jótékony befolyást gyakorolhatna, mint költészetünk" – írta ekkoriban az író és későbbi kultuszminiszter Eötvös József Székelynek.[5] Azt azonban hamar be kellett lássuk, hogy ezek a tervek megvalósíthatatlanok. „Nem csak szerencsétlen politikai helyzetünk, .... hanem még inkább anyagi kimerültségünk 's fin-  
ciális zavaraink okozzák, hogy egy oly pénzösszeg összegyűjtéséről, minő egy ily vállalatnak csak megkezdésére is szükséges lenne, a jelen pillanatban szó sem lehet" – fűzte hozzá Eötvös.[6] Székely ekkoriban gyerme-  
kével és feleségével meglehetősen szűkös körülmények

\* Dobai János (1929–1985) művészettörténész tanulmánya 1960-ban Linzben jelent meg német nyelven, *Über ein Porträt Adalbert Stifter's* címmel a *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines* 105. kötetében (119–137.). A magyarul először publikálásra kerülő szöveget Kiséry András fordításában és Szőke Annamária szerkesztői gondozásában közöljük.





2. Adalbert Stifter: Dunántúli táj kunyhókkal és felkelő holddal, 1841 körül. Bécs, Adalbert Stifter-Gesellschaft (reprodukción)

között élt az Üllői úton, és pénzkeresetképpen értelmiségi barátai portréit festette. Portréművészi kvalitásairól már müncheni éve alatt bizonyosságot tett. Azonban 1861-es *Őnarcképe* és a Gregussról festett 1862-es portré [7] ellenére ideálja a nagy kompozíció maradt; elméletileg mindenekelőtt a gesztus és a mozgás problémái foglalkoztatták. Megbízásaival elégedetlenkedve 1863-ban visszatért Münchenbe – ahol Piloty és barátai, Lenbach, Hans von Marées, Makart, Gabriel Max, Liezen-Mayer és Wagner nagyrabecsülése övezte –, hogy a [rég]i Bajor Nemzeti Múzeumban megfesse VII. Károly (Károly Albert választó) menekülését ábrázoló falképét. Heckenast Gusztáv ezt az alkalmat használta fel Stifter portréjának a megrendelésére, melyet Székelynek a Münchenbe vezető útja során kellett megfestenie, mivel onnan állami ösztöndíjjal hosszabb párizsi és hollandiai körútra indult, és csak 1864-ben tért vissza Németországon keresztül [8]. A képet Heckenast örököseitől 1931-ben szerezték meg Linz számára; a magyar művészettörténetírásban ismeretlen maradt.

Bár ilyen értelemben a Stifterrel való találkozás a véletlen műve volt, a festő jól ismerhette Stifter műveit. Székely nemcsak igen olvasott volt, de egy ideig a festészet helyett az írói pályát is fontolgatta. Ma már nem lehetséges eldönteni, hogy felbukkan-e Stifter neve az első naplójában található olvasmánylistákon. [9] Irodalmi érdeklődése alapján viszont feltételezhetjük, hogy Heckenast megbízását különösen vonzónak találhatta. Bizonyára nagyra becsülte Stiftert, az író, és örült a megismerkedésnek, miközben annak számára Székely neve feltehetőleg teljesen ismeretlen volt. De Székely mégsem tekinthette a megbízást különleges eseménynek: megszokta az ilyen feladatokat, hiszen sosem festett portrét jelentéktelen személyekről. Különleges emberek arcképének megfestése rutinfeladat volt számára, ha csak abban az értelemben is, hogy tapasztalata volt benne. A szellemiségre irányuló portréfestői felfogását ez idő tájt egy cikkben is kifejtette. [10]

Ám a Stifter-portré akkor sem jelent semmi szokatlant Székely munkásságában, ha a fenti megfontolásoktól eltekintünk. Egy az a szellemi környezetben található nem mindennapi embereket ábrázoló korai portrék sorá-

ban. Maga a formanyelv, azaz a megjelenés mintegy egyetlen magból kifejlő súlyossága is gyakorinak mondható festészetében mint a képletesség és emelkedettség teoretikus követelményeinek hozadéka. Ebben az időszakban dolgozza ki és szilárdítja meg Székely a „tömörség” (Soliditát) eszméje köré elrendeződő felfogását; ekkor kezdődik az a romantikától elkanyarodó fejlődés, amely – és ezt itt csak egy nagyon általános értelemben jelzem – számos vonatkozásban a Stifterének is megfeleltethető. Ezért a Stifter-arckép az *Őnarcképpel* és a Greguss-portréval összehasonlítva egyértelműen akadémikusabb, és a valamivel későbbi arcképekhez áll közelebb, amelyeken a festék vékonyabban van felhordva, az aláfestések módszere akadémikusan pontosabb, a modellálás hangsúlyosabb, de ugyanakkor józanabb, a fény kevésbé diffúz és eleven, az atmoszféra pedig jóval jelentéktlenebb. Ezek Székely életművében a hivatalos portrék gyengéi. Ha a művésznek a feladat tisztán festői részében való involváltságát vesszük az értékelés kiindulópontjául, akkor azt kell mondanunk, hogy még az emberábrázolás is inkább a nagyfokú hozzáértés eredménye, semmint a munka fontossága átérzésének vagy a szó igazi értelmében vett szellemi erőfeszítésnek a javára lenne írható. Ám ezeket a megfontolásokat el kell ejtenünk, mint egy olyan hipotézis részét, amely jöllehet a 19. század művészetéről alkotott elképzelésünknek megfelelő, a kép kvalitásával ellentétben áll. A fokozódó akadémizmus jellegére és a kép értékeire némi fényt vethet egy újbóli pillantás Székely fejlődésére.

Székely művészi és világnézeti fejlődését francia típusú romantikusként kezdte, előbb Bécsben, ahol Führich, Dobiaschowsky és Kupelwieser tanítását elviselhetetlennek találta, később Pilotynál, akit szintén akadémikusként jellemzett. [11] Romantika és forradalom, akadémizmus és opportunizmus párhuzamos fogalmak Székely számára, ami nem csak tisztán logikai értelemben természetes. Az 1848-as forradalom után, amely alatt apja rövid ideig letartóztatásban is volt, eldöntötte, melyik oldal felé hajlik. Más kategóriákban gondolkozott mint a mai művészettörténetírás. A historizmusban romantikus művészeti teljesítményt látott, amit annál inkább megtehetett, mivel a stílusirányzat a többi kelet-európai országhoz hasonlóan Magyarországon is elsősorban a politikai allegória hordozója lett. Az akadémikus „helyesség,” a Piloty-féle „realizmus” a politikai indítékokból táplálkozó romantikus érzés pátozának



3. Székely Bertalan: Tájkép, 1850-es évek. Magyar Nemzeti Galéria



valószerűsítésére szolgált; Nyugat-Európához képest lényegesen eltolódott viszonyokkal kell itt számolnunk. A naturalisztikus elem szerepe – legalábbis ami ennek jelentését és jelentőségét illeti Székely, Madarász és a többi történeti festő gondolkodásában – nagyon durván fogalmazva ugyanaz volt, mint a barokk allegóriában; ám nem csak a historizmus naturalista eleme volt alkalmas arra, hogy ilyen célokat szolgáljon. Amint elméleti jegyzeteiből kiderül, Székely számára a probléma elsősorban az volt, miként lehetne a romantikus hatásnak a „nagy művészet”, azaz gyakorlatilag a barokk értelmében vett szilárdabb szerkezetet adni. Mindez újabb és újabb elméleti vizsgálódásokon keresztül fokozatosan visszavezette az akadémikus szemlélethez – és ezzel megkezdődik fejlődésének ellentmondásossága.

Az akadémizmushoz fordulásnak volt egy mélyebb indítéka is. Székely fellépésekor célkitűzése nemcsak fejlődéstörténetileg volt anakronisztikus, de értetlenség-gel is találkozott. Harmadik történeti festménye, a *Mohács* (1866) nem aratott sikert, és a kritika nem maradt hatás nélkül a festőre, akinek töprengésre és világmegvetésre való hajlama már korábban megmutatkozott. Magának a Mohács-képnek is az erők széthullása, a halál, és allegorikusan minden harc reménytelensége a témája. Ezzel párhuzamosan a rezignáció, a rend, és általában az erkölcsi érték fogalmai Székely gondolkodásában szilárd, a lelki levertség mindennapos tapasztalatába ágyazott helyet nyertek. Formai tekintetben ez szükségszerűen egyfajta kifáradást és az általános felé tett újabb ugrást jelentett; Székely művészete még inkább különböző műfajok és formanyelvek sokféleségére hasadt szét, és többé már nem állt össze valódi egységgé. A közös mindebben csupán az akadémikus elemek minden irányban való továbbfejlesztése és tudatos támogatása volt: így vált Székely forradalmárból meggyőződéses konzervatívvá és az 1871-ben alapított Képzőművészeti Főiskola első igazgatójává. [!sic] Stifter (1863), Szalay (1865), Deák (1866 ill. 1869), Tóth Kálmán (hatvanas évek vége), Eötvös (1871) és Rottenbiller (1871) portréi ennek az útnak a mérföldkövei; a Stifter-képpel legközelebbi kapcsolatban Franz Kriehuber és Alfred Hoffmann mellképei, valamint két, ismeretleneket ábrázoló, a Nemzeti Galériában található portré áll.[12]

Amennyiben az akadémizmus Székely munkásságában lelki válság kifejeződése, és búskomor természete nyugtalanságát „objektív” formába kényszeríti, úgy ezt az akadémizmust ebből a nézőpontból kell szemügyre vennünk. Feltűnhet, hogy közel járunk itt Stifter „klas-



5. Székely Bertalan: *Felhőtanulmány*, 1880-as évek (?).  
Magyar Nemzeti Galéria

szicizmusának”[13] forrásához, ahogyan azt egyebek mellett már Emil Kuh is látta. „Alles, was Angriff heißt, ist ihnen versagt. Halt! lauter ihre Losung, nicht vorwärts!” [„Minden, amit harcra lendületnek hívnak, számukra maga a kudarc. Állj!, hangzik jelszavuk, ne tovább!”] – ez lett Székely jelszava is.[14] Ám emögött, ahogy Stifter esetében is, nem egyszerű politikai opportunizmus húzódik meg, hanem sokkal inkább az a felismerés, hogy a humánus bizonyos maradványait mindenáron meg kell menteni; egy olyan felismerés, amely ezen a ponton tehetségük ellenére elzárta előttük a realizmushoz, mint alapszemlélethez vezető utat, és mindkettejüket a klasszikus új ideáljai felé irányította.

A portréhoz visszatérve valószínűsíthető, hogy Stifter Székely akadémizmusával nemcsak mint a hiteles ábrázolás eszközével szimpatizálhatott, hanem ezen túlmenően, mélyebb okokból is. Ezzel többet szeretnénk mondani annál az általános megállapításnál, hogy festő és modell az élet és művészet egyes kérdéseiben eszmét cserélhettek.

E pontról szemlélve talán a kép tartalmához is közelebb kerülhetünk. Az magában természetes lehet, ha Székely Stifter lényének azon vonásait hangsúlyozza, amelyek számára leginkább érthetőek. Mivel ez idő tájt Székely törekvése elsősorban az objektivitásta irányul, saját személyes részét valamivel nehezebb felismerni. Ekkoriban festette meg az öt müncheni útja előtt nem sokkal felkereső apja portréját is.[15] Közös a két képmáson a fej és a testfelépítés masszív megjelenítése és a rezzenetlenül a távolba vetett pillantás. A háttérnek már az *Önarcképről* is ismert, finom átmenetekkel felvitt szürkése is megegyezik: ez a szürke egyúttal a hiányzó képteret is helyettesíti. Székely ekkoriban szívesen elkerülte a barokkot és általában mindenfajta mozgalmasságot, míg a színekészlet redukálása egy Lenbach fejlődésével tűnik párhuzamosnak. Az egyetlen tényleges szín ezen a képmáson, csakúgy mint a Szalayén is, az arcé, Stifternél egy sápadtabb szín, míg a későbbi Szalay-portré esetében egy egész fakó, szürkés sárga. Abban semmi különös nincs, ha a festő az alakokat sötét ruhákban ábrázolja. Ám az már tehetségének sajátja, ahogy a fekete, szürke és a bőrszín voltaképpen nem szép, pontosabban a „szépség” szempontjából teljesen érdektelen egymás mellé helyezésén, és általában minden „nem



4. Adalbert Stifter: *Felhőtanulmány*, 1840 körül.  
Bécs, Adalbert Stifter-Gesellschaft (reprodukción)





6. Adalbert Stifter: *Mozgás II. Töredék*, 1858–1862 körül.  
Bécs, Adalbert Stifter-Gesellschaft (reprodukción)

szép” pontos deskripcióján keresztül egy régi polgári típus zárkózott méltóságát mint ideáltípust tudja megjeleníteni, azaz ahogy egy ilyen semleges vonást képes a kép előnyére formálni. Ha engedünk a szabad asszociációknak, akkor emögött az akkori újságok tipográfiája sejlik fel, a távoli országokról szóló híradások naív pontossága, a Gründerzeit hatalmas technikai fejlődése, és az e világ peremén zárkózottan álló ember nagysága. Aligha lehetne valami ezzel ellentétesebb, mint a szürke, fekete és bőrszín Frans Hals-szerű kombinációja; az akadémikus festésmodor a puritanizmus kifejezését segíti elő, a szín minden izgalmával szemben semlegesnek maradó színkezelésével is. Ez a Stifter-portrén még világosabban látszik, mint az apa arcképén, ahol az orcákat vörös ecsetvonások elevenítik meg, és a világos aláfestés *à la* Rubens az arc húsosságának az érzékeltetését segíti elő. Stifter megjelenése még nyugodtabb: ez az általam ismert legkorábbi Székely-portré, amelyen a modell félprofilban jelenik meg. Bár a korábbi portrékon sem néztek az alakok a néző szemébe – ezt Székely mindig kerüli –, de mégis enyhe oldalpillantással legalább annak irányába, ami által egy, a festészet történetében is gyakran kihasznált enyhe feszültség keletkezik. A Stifter-arcképnél a nyugalmat még a nézővel való nagyon általános szembefordulás sem zavarja meg. Az ábrázolás fő értékei a közvetettség és a distancia; szinte kísértésbe jövünk, hogy „eleven mellszoborról” beszéljünk.

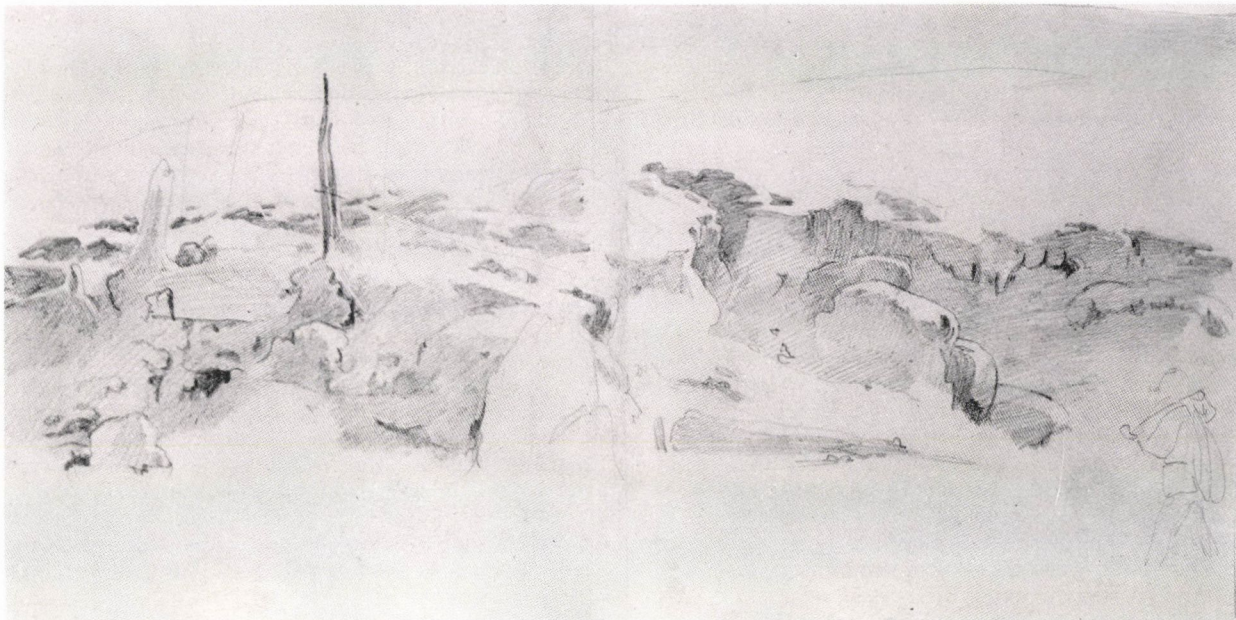
Mint minden rangosabb arckép esetében, a szemek kifejezésének itt is jelentős szerep jut. Az az ember benyomása, hogy Székely ezzel különösen sokat mond Stifterről, és a szemek ábrázolása egyáltalában véve is nagyon fontos témája Székely művészetének. Az *Önarcképen* a kis, vérben úszó hideg szürke szemek kifejezése nemcsak igen eltérő a konvencionálisról, de a saját magasabbrendűségére gőgös ember átható akaratosságáról is tanúskodik. Stifter szemei semmivel sem kevésbé realisztikusak mint ezek a kialvatlan, vörös szemek. Kissé kidülnének, és mozdulatlanságukat egy talán nem rögtön szembetűnő festői finomság érzékelteti. A szürkésfehér szemgolyó árnyalata olyan pontosan van eltalálva, hogy az embernek az a benyomása, annyira régóta meg sem rebbenő szemeket néz, hogy azokon az egyébként észrevehetetlen finom kékes érzet is megmutatkozik. Tudjuk, hogy az ilyen kiszámított és hatáskeltés

nem állt távol Székely gondolkozásmódjától, hisz említett 1863-as cikkében is éppen ezekben az apróságokban ismerte fel a festészetnek a fotográfiával szembeni előnyét. A vegetativitás motívumát – amennyiben az az akadémizmus keretein belül egyáltalán ábrázolható – különben is ritkán kerülte meg; itt a megjelenés további „stabilizálására” szolgál, és egy ilyen részletnek a szemlélőre gyakorolt hatásával kapcsolatos finom mérlegelés eredménye.

Stifter szemei kifejezésének voltaképpen lelki vonását megragadni a vegetatívánál némiképp még nehezebb, hiszen mint Székelynél szinte mindig, itt is sokoldalú motivációról van szó. Ennek két pólusként két tulajdonságot nevezhetünk meg: egyrészt az ábrázolt éleslátását és szellemi erejét általában, másrészt az arckifejezésen tükröződő nyugalmat, elfojtást és szomorú tapasztalatot. Tudjuk Stifterről, hogy ebben az időben betegségén túl (ugyanaz év decemberében súlyosan megbetegedett) hypochondriás képzetektől szenvedett. Székelyről későbbi időből tudunk hasonlót, [16] ám ekkoriban már saját tapasztalatából is ismerhette a modell szája körül megjelenő vonást (amely portréjának Axmann nevető arckifejezésű rajzától és acélmetszetétől való legfontosabb eltérését adja). Ezen túlmenően Székely a szemek tengelyét kissé felfelé (amit Axmann megintcsak eltűloz) és alig észrevehetően kifelé is fordítja, ami által a nyitottság és csaknem gyermeki jószág jut kifejezésre. Természetesen nagyon szegényes értelmezése ez egy összetett lelki tartalomnak, amelyet leginkább az a kérdés ír körül: melyik Stiftert is örököltette meg itt Székely? A korai romantikus költemények szerzőjét látta még benne, amelyet a legjobban ismerhetett, vagy a *Bunte Steine* vagy a *Witiko* szerzője volt fontos számára? Ha erre a kérdésre egyáltalán választ lehet adni, akkor véleményünk szerint Székely itt a kései Stifter vonásait ragadta meg, és nemcsak abban az egyszerű értelemben, hogy az öreg Stiftert festette meg. Ezzel csak utalni szeretnénk arra, hogy Székely számára egy ilyen értelmezés ekkor már lehetséges volt, és megköczáztathatjuk, hogy az ő akadémikus eszközei helyett más eszközökkel dolgozva a késői klasszikus periódus költőjéről egy festőileg érdekesebb portré talán keletkezhetett volna, de kongeniálisabb aligha.

Stifter azonban nem csak költő, de festő is volt, és felmerülhet a kérdés, hogy az idősebb a fiatalabbnál nem gyakorolt-e valamilyen hatást? Stifter ekkoriban már szimbolikus tájképein dolgozott, és festői fejlődése mögötte volt. Székely bizonyosan látta képeit: művészete egyes vonásai arra engednek következtetni, hogy alaposan megnézte őket. Hogy Székelynek Stifter képei juthattak eszébe, az két ízben ismerhető fel. Az 1955-ös budapesti Székely- emlékkiállítás előkészítésekor felbukkant őt tájkép, amelyeket kronológiailag nehéz volt sorrendbe állítani. [17] Ezek közül négy határozott romantikus motívumokat mutat, romok fekete sziluettjét holdfényben, folyópartot sárgásan sápadt fényekkel a háttérben. A cikkcakkos, festői kontúrok a késői 18. század festészetét, a pittoreszk iránti vonzódást juttatják eszünkbe mint előképet, a kékesfekete klorit és a sápadt fények pedig a romantikus szemlélet Székely esetében szokatlan felszabadultságról árulkodnak. Világos volt tehát, hogy korai munkákról van szó, a pontosabb datálást azonban megnehezítette a Székelynél nagyon ritka vastag festékfelvitel; ilyen ecsetkezelés és klorit az ő munkáiban gyakorlatilag sehol máshol nem fordulnak elő. Először arra gondoltam, hogy Székely korai müncheni munkáival





7. Székely Bertalan: Tájrajz. Vázlat az 1856–1865 közötti naplóból. Magyar Nemzeti Galéria

állhatunk szemben, amelyek még Piloty erősebb hatása előtt keletkeztek.[18] Nem keresgélünk azonban rossz helyen, ha e tájképeket Stifter képeivel, így a *Római romokkal* (Novotny Nr. 68. 78. kép), vagy egyes épp ezidőtájt készült tájképei számos részletének struktúrájával vetjük össze.[19] Mindenekelőtt a sziluettképzés és a némileg kékes, vastag, és csaknem monokróm színek felvitele a tisztán motivikusan túlmenően olyan rokonságról tanúskodnak, ami lehetővé teszi, hogy a négy tájkép esetében Stifter Székelyre gyakorolt közvetlen hatásáról beszélhessünk. Ez magában természetesen még nem sokat jelentene, hiszen itt valószínűleg nem sokkal az utazás után készült festményekről van szó, amelyek magányosan állnak az életművön belül; a benyomás erősségéről árulkodik mégis a tény, hogy Székely nem sokkal korábban látta a párizsi és hollandiai múzeumok remekműveit. Székely tájképfestészetének felfogásmódja a későbbiekben is mutat bizonyos rokonságot Stifterével, amiben természetesen közrejátszanak a minden késő romantikusban közös vonások. Székely legszebb, a falu határának esti melankóliáját árasztó hetvenes és nyolcvanas évekbeli tájképei megőrzik azt a jellegzetes hangulatot, melyet egyebek között Stifter *Holdfényes táj folyóval* (Novotny Nr. 59, 56. kép) című képén is felfedezhetünk. A szélesen elterülő táj Székelynél is a fojtott, csaknem dohos nyugalom kifejezője. A Stifter képe bal szélén látható fa lendületes ecsetvonásainak festői struktúráját Székely is nagyra értékelhette, hiszen ő is szívesen egyesíti a strukturális szerkesztést, a hangulati elemet és a tisztán festői tájképeiben (és ecsetvonásaiban). Az elméleti megfontolások ezenkívül a mozgás táji megjelenésének tanulmányozásához vezették Székelyt. Meg kell azonban említenünk az őt Stiftertől elválasztó különbségeket is. Székely sosem jutott el olyan megoldásokig, mint Stifter a Novotny által behatóan elemzett *Az Ördög-fal Hohenfurtnál* (Novotny Nr. 62, 63 kép) című képén, tájképfestészetében sosem bukkannak fel absztrakt és szimbolikus motívumok.

A két művész közötti, fentebb említett szellemi rokonság jelentős részben egy, a romantikus eszmékből, pontosabban szólva a német szellem 1800 körüli klasszikus periódusából kinőtt kései nemzedék hangulatából származtatható, amely tartott eszméi, és általában a „klasszikus” hanyatlásától. Tisztán motivikusan szemlélve az e generációra jellemző kifejezési módnak tarthatjuk, hogy a falu széléről a kitáruló esti tájra nyíló kilátás nagy szerepet kap mind Stifternél, mind Székelynél. Gondoljunk csak egy hasonló esti élmény leírására élete vége felé Wilhelm Buschnál,[20] vagy egyszerűen csak arra, hogy Keller, Storm és Hardy világában vagyunk. Ezzel szemben a nagy hollandok, de még Caspar David Friedrich is, előszeretettel festették a várost a széles síkság felől; e generációnál az ilyen érdeklődés aligha lenne elképzelhető.

E háttér előtt természetesnek látszik, hogy Székely osztozott Stifter érdeklődésében a felhők, e lassan mozgó tiszta képződmények iránt. Székelytől mintegy negyven felhőtanulmány maradt fenn, közülük néhány az utóbbi években vált ismertté.[21] Mindegyiket kis műteremháza kertjének pereméről, többnyire esti fényben festette Szádán, ahová a nyolcvanas évek óta szívesen vonult vissza. Láthatólag az ég, illetve, amint azt Stifternél tudjuk, a „magukbanvaló kicsiny dolgok”, a kövek, a kavicsok, a föld, a homok, a gyomok és a vizek mozgásának a megfigyelése az, ami a két művész klasszikus beállítottságú kései művészetének közös hangütést ad. Stifternél itt a klasszikus sajátos megfogalmazásával van dolgunk, amelyről Novotny kimutatja, hogy a kicsinek mint a valójában nagynak való felfogásán alapul.[22] Stifternél csakúgy, mint Székelynél megtalálható a kövek, homokbuckák, parasztudvarok lim-lomja és a horhosokban növények[23] után készült „naturalisztikus” tanulmány (mindkettejüknek elsősorban a korai időszakban, de a kései, „absztrakt” jellegű művekkel párhuzamosan is), és e törekvések végeredményeként a látszólagos ellentétük is: egy kifejezetten ideális és klasszikus felfo-



gású, az elmúlt századok antropomorf szemléletének keretei között megvalósított absztrakt művészi forma. Ami ezt a klasszikát minden klasszicizmustól alapjában véve megkülönbözteti, arra Novotny mutatott rá; a „decorum”-hoz való viszony segítségével is körülírható lenne. Mondhatnánk, hogy a „klasszikus” ezekben az esetekben csak végeredménye – a legáltalánosabb értelemben – a szimbolikus-absztraktnak, és létrejöttét inkább egy, a forma iránt közömbös természetfilozófiai belátásnak, mintsem valamely esztétikai ideálnak köszönheti.[24] Ez az akarat mindkét esetben szorosan összefüggött a művészek morális nézeteivel, ami ismét csak az akadémizmus lényegét illetően vet fel kérdéseket. Mind Székely, mind Stifter esetében természetesen tűnik az a tény is, hogy absztrakt allegóriák eo ipso befejezhetetlenek voltak. Az a mód, ahogy valami nem nyer befejezést, még a „torzó” és a „non finito” divatját követően is tanulságokkal szolgál egy művészet megértéséhez, és alább még röviden foglalkozunk vele.

Stifter kései korszakában szimbolikus tájképein dolgozott, és kiindulópontul a „legkisebbet”, a kavicsot és a víz hullámaint választotta. Nem kívánunk itt most ennek az elementárisra irányuló törekvésnek a történeti „korlátairól” beszélni, de azt meg kell említenünk, hogy Székely ezzel alapján rokonítható „klasszikus-absztrakt” kísérletei tekintetében a múlt öröksége éppolyan meghatározó volt, mint Stifternél. Utóbbinál inkább a klasszikus és romantikus tájképforma, Székelynél inkább a klasszikus figurális kompozíció játszotta a műveken áttűnő, átalakított előkép szerepét. Míg Stifter a természet elemeiből indult ki, Székelynél inkább az emberi érzések és állapotok szimbolikus panorámája szolgált kiindulópontul – aminek jelképes megjelenítése Stifter klasszikájának célkitűzését is jelentette. És ha természeti élmény volt is kiindulópontja, Székelynél ez akkor is inkább a felhő, mintsem a kő vagy a víz volt; de éppoly elemi módon ragadta meg szemlélete tárgyait, mint Stifter.

A nyolcvanas évektől kezdve Székely egy allegorikus tartalmú ovális mennyezetképhez készült több száz darabos vázlat sorozaton dolgozott, anélkül, hogy akár csak remélhette volna, hogy a maga számára állított feladatot: az emberi alapállapotok és érzések és az elemi természeti erők puttók és felhőképződmények segítségével elgondolt szimbolikus ábrázolását az akvarellapnál nagyobb formátumban megvalósíthatja.[25] E munkák régóta ismertek, de kevés figyelemben részesültek – a befejezetlenséget pusztán egy szellemi rövidzárlat jele-

ként értékelték, amelynek megértésével nem vesződtek. Éppoly kevés figyelemben részesültek a szimbolikus puttófríz-vázlatok, amelyeken a hetvenes évektől kezdve Székely hasonló problémákat vetett fel.[26] Amire ezek utalni akart, azt a lapok némelyikén felfedezhető feliratok (a készítés idejének pontos megadásával, ami Stifternek a festői munkákról vezetett naplója precizitására emlékeztet) egyértelműen megmutatják. „A Levegő”, „A Föld mélye”, „A Föld”, „A Víz”, „Az Erdő”, „A Levegő szellemei”, „A Föld színének szellemei”, „A Föld belsejének szellemei”, „Leány-rablás”, „Szerlem hajnalpírkor”, „A Vágy”, „A Jövő álma” – néhány cím a lapok közül. Előkerülnek az ember ősi foglalkozásai: „Vadászat”, „Kertészet”, „Halászat”, „Szüret”. Egy megannyi változatban elkészült sorozat „Az Élet” címet viseli, amely olyan témákra bomlik, amelyek mintegy magát a meghatározhatatlant akarnák közvetíteni: „Gyermekkor – Leányrablás – Tánc – Elalvás – A Jövő álma”, vagy egy másik változat: „Szerelmi együttlét – Holdfény – Keresés – Elrejtőzés – Rátalálás” – és egy harmadik: „Szerlem – Játék – Harc – Nyugalom – Fürdőzés – Légfürdő – Cívódás az asszonyokért”. Egy másik ciklus tárgyai „A Levegő szellemei – A Föld belsejének szellemei – A Föld színének szellemei – A Víz szellemei”. Egy következő ciklusban Székely azon fáradozott, hogy a szerelem, a levegő és a reggel fogalmi közötti kapcsolatot általános érvényű megfogalmazását adja, és ezeket mellékmotívumokkal gazdagítsa. „Víz – Barlangi eső – Sötét felhőből jön a baj”, vagy: „Köztük szerelem és harc”, „Vad – Lakoma – Nőrablás – Gyermekjátékok – Felhők”. A talán legkésőbbi ciklusokban nagy jelentőséget nyernek „Az emberi életpálya veszedelmei: Vihar – Holdfény – Kód” (ami szimbolikus megfogalmazása a romantikusnak) és „Az emberi életpálya veszedelmei: Nap – Vihar – Tenger – Hó” (ami pedig voltaképp az élettől való félelem egyik legkoncentráltabb megfogalmazása). Közelebbről címszerűen meg nem határozott utalások egy titokzatos cserefolyamatra ember és természet, fogalom és életmegnyilatkozás között, de általában objektivitás és szubjektivitás között is. Az ovális mennyezetképvázlatok, amelyeken a felismerhetetlenségig redukált puttófigurák hullámozóan egymásbakapcsolódó formaelemein túl a felhő és a fényes üres tér is nagy jelentőségre tesznek szert, részint ugyanazt a címet viselik, részint már teljesen cím nélkül maradnak. Az absztrakciónak való neki-futást ebben az esetben is, mint a 19. században szinte minden ilyen nekifutást, elnémulás követte.



8. Székely Bertalan: Vázlatok az 1856–1865 közötti naplóból. Magyar Nemzeti Galéria



Nem nehéz észrevenni, hogy Székely koncepciója már motívikai értelemben is kezdettől fogva mennyire a bizonytalanba való fellazulás felé mozog, mintha a fogalmak a tudat periferiáján csak fény és por lennének. A mennyezetképtervek a Székely művészetében megfigyelhető ilyen irányú fejlődés végpontját jelentik, és hajlunk arra, hogy azt mondjuk: bizonyos szempontból a német klasszikus kultúra absztrakt idealizmusának gondolkodási formáját is. Annyit mindenesetre kijelenthetünk, hogy a fogalomkomplexumoknak ez a végeérhetetlen variációja, miként a természet metamorfózisának az antropomorfa való átvezetése és végigvitele is még a Goethe-kor szemléletében gyökerezik, és ez esetben egy olyan művészetben oldódik fel, amelynek további párhuzamai követhetők lennének a 19. század európai művészettörténetében – ezek felrajzolása azonban nem tartozik jelen kísérletünk feladatai közé.[27]

Székely ilyen kísérleteinek további vizsgálatába sem mehetünk itt bele. Stifter késő klasszikájával közös vonásait azonban annál inkább említünk kell itt, mivel Stifterrel nagyjából rokonítható módon Székely is a forma átalakítására vállalkozott. Mindenekelőtt a színességnek fényesbe és szétszórta való átalakítása tűnik fel, valamint az eszközök nagymértékű korlátozása. Székely legtöbb vázlata a halványsárga és a világos, alakatlan kék sápadt összhangjára építkezik; amikor a korai fríztervekben a zöld is felbukkan, akkor anyagtalanság és vizes hatású színként. Az akvarell homályos, világos párja aláhúzza a tartalom rezignált vonásait és a motívikában megjelenő tapogatózó, bizonytalan elemet. Az is sajátos, ahogyan Stifter és Székely eme törekvései a kis formák jelentőségének fokozódódásához vezetnek, ami ugyanakkor ezeknek az egyedülálló teljesítményeknek a 19. századi művészettörténet keretei között történő jobb megértéséhez is hozzájárul. A kép a grafikus részletek összesűrítéséből jön létre, amelyek aztán színt kapnak; mintha a szín titkos erőcentrumok körül keringene, amelyek helyenként sűrűsödéseket tennének lehetővé. A befejezetlenség egyenesen következik ebből az elvből; mikéntje azonban könnyebben megragadható a Stifter és Székely közötti különbségekben.

E különbségek személyiségek közötti különbségek, de generációk közöttiek is. Stifternél az alap mindvégig a természet kis egyedi részleteinek egyedi megfigyelése maradt, és szándéka (ha eltekintünk a műfajhatárok problémájától) tulajdonképpen a *Bunte Steine* előszavában megfogalmazott gondolatok továbbviteleként érthető. Stifter közel állt a nagy német romantikusok átszellemített természetszeretetéhez, amely a természet kozmikus vonásait az egyediben pillantotta meg; korai költői műveinek egyszerű leírásai tanúskodnak erről. Székely képzésében az allegória és a figurativitás kapták a legnagyobb hangsúlyt, és olyan művészekre tekintett csodálattal, akik célja teljesen más volt: durván fogalmazva, az „Észak” és „Dél” közötti különbségről van szó. Ezen kívül az, amire Székely törekedett, bensőleg jóval kevésbé volt szerény, mint Stifter szándéka. Koncepciójának kiindulását a „decorumra” irányuló figurális festészet és az absztrakt természetszemlélet keveréke képezte, amely azonban minden igyekezete ellenére Stifterénél „irodalmiasabb” maradt. Formailag Székely a figuracsoportból indul ki, természeti szimbolikájában paradox módon soha nem jut még alapvonalaiban sem szerephez a tájkép. Míg Stifternél a kisforma szabálytalan és reszkető, és a vonal minden természeti jelenség szabálytalanságait követi, Székelynél a kisforma egy

absztrakt redukció végpontja, a Carracciak óta érvényes törvények figyelembevétele mellett.[28] Ahogy egy Bracelli, Poussin, Luca Giordano és más 16–17. századi művészek a kubusra vezetik vissza az emberi alakot, úgy Székely ugyanezeket a formákat a „kerek”-re vezeti vissza. Kisformája körívek és enyhén ívelt ovális, valamiképpen csökevényes és zártnak tűnő formaképződmények szövedéke. Nála nem fordulnak elő „nyitott formák”, és a számára még a végtelenség is a tulajdonképpen végtelen, nem olyan kiterjedés, ahová ki lehetne lépni. Tér nélküli fény, és nem a mélybe nyíló perspektíva; a csoportok e mélységet nélkülöző térben reliefszerűen mutatkoznak. Még ha Stifter *Mozgás* tanulmánya esetében talán bizonyos mértékben ez is a helyzet, a *Derü* teljesen elképzelhetetlen a Székely-féle művészet keretei között. Épp ez a kép a legalkalmasabb e két magányos alkotó klasszicizmusában rejlő különböző antikvitásfel fogás bemutatására.

Egy a *Derü*höz hasonló munka alap gondolata az eszmei tartalom vonatkozásában is távol áll Székelytől. Itt nem csak a Stiftertől mindig is idegen, félig leplezett erotikus motívumok fontosságára gondolunk Székely késői művészetében, hanem sokkal inkább Székely késő klasszikájának általában véve pesszimista színezetére. Ebből is következik, hogy a befejezetlenség, az ilyen művészi kísérletek talán leglényegibb vonása, mindkettőjüknél más színezetet kap. Stifternél inkább egy elérhetetlen képi eszményhez való viszonylagos közelítésről van szó, ez teszi külsőleg oly kevésbé klasszicista művészetét mélyen klasszikus hatásúvá. Székely szemlélete számára a végtelennek van nagyobb jelentősége, pontosabban az infinitum problémája az ő művészetében még mélyebbre hatol. Stifternek még sikerülhetett a végtelent a messzi távolban, ahogy az ember nap mint nap megtapasztalja, vagy a vizek mozgásában felfedeznie és ábrázolnia; az ő szemléletét még egy Hölderlin vagy egy Caspar David Friedrich is tökéletesen megértette volna. Székelynél a végtelen mintegy függetlenedik a tértől, a tér általában vett tér, amihez a 18. század végi mennyezetfestészet szolgált iránymutatásul. A végtelenség csak az absztrakt puttó kor- és nemnélküli, „elembertelesenített” formájában volt megragadható. Anélkül hogy archetipusokban gondolkoznánk, most csak a művészettörténeti összefüggésekre kell figyelnünk. Ha Székely felfogása látszólag mélyebben gyökerezik az 1800 körüli időszak klasszikájában, és Stifterénél több kapcsolódást mutat az antikvitáshoz is, szemlélete alapvetően mégis jóval romantikusabb, sokkal inkább leírható Mario Praz „romantikus agónia”-fogalmával. Ebből eredően a befejezetlenségnek két komponense van Székely művészetében. Nem csak arról van szó, hogy a befejezés olyan értelemben, mint Stifternél is, lehetetlen (azaz hogy a nagyobb fokú formai és tárgyi konkretizáció megszüntené a kijelentés általános érvényét) – a befejezetlenség tágabb értelemben is probléma. Székelynek nem sikerült koncepcióját úgy kulcsfogalmakra koncentrálnia, ahogy az Stifter számára még lehetséges volt.[29] A belső és a külső Székely művészetében még kevésbé válnak el egymástól. A „szubjektív” és az „objektív” kategóriái művészetében elvesztik értelmüket; törekvése az így létrejövő, bizonytalan értelmű „minden” körüljárására irányul. A variációk végtelen sorban követik egymást, és már maga a koncepció rögzítése is belsőleg semmisítené meg Székely szándékát.[30] Hegel nyomán azt mondhatnánk, hogy Székely késő klasszikája mindvégig „romantikus” művészet maradt.





9. Székely Bertalan: Az utolsó ítélet Michelangelo freskója nyomán, 1868. Magyar Nemzeti Galéria

Utalnunk kell még arra, hogy Stifter és Székely esetében olyan jelenséggel állunk szemben, amely ritka a 19. században. Arra a kérdésre azonban, hogy a Stifterrel való találkozás hatással volt-e a kései Székely szemléletére, e tény ellenére sem tudunk egyértelmű választ adni. Nem itt van a helye annak, hogy megemlítsük azokat az ösztönzéseket, amelyeket Székely máshonnan kaphatott;

talán nem is volt ösztönzésekre szüksége. De az is lehet, hogy amikor Székely 1872-ben az első, ismert puttófríz-terveken dolgozott, a Stifterrel való találkozás járt a fejében. Vannak korábbi vázlatok, amelyek ezt a feltételezést meg is erősíthetik, de meg is kérdőjelezhetik. 1868-ban Székely Itáliába utazott, ahol Michelangelo *Utolsó ítélete* után készített formatanulmányokat – ezek ma az



MNG grafikai gyűjteményében találhatóak. Ezeken fokról fokra egy olyan formai absztrakcióig jut el, ahol a tárgyi vonatkozás már nem ragadható meg. Hasonlót mondhatunk el az 1860-as korai tanulmányrajzokról is, amelyeket Rethel aacheni falfestményei után készített [31] – ott azonban a térkezelés megértését elősegítő tiszta formatanulmányokról van szó, azaz az akadémizmus kereteiben megszokott elemzésről. A „Michelangelo-korrektúrákon”, ahogy Hoffmann Edith nevezte őket, Székely túllép ezen. A formákat zárt ovális részekre redukálja, miáltal Michelangelótól messzire eltávolodott formaalakzatok, lebegő absztrakt tömegek keletkeznek; az utolsó lapok Hodler *Párhuzamosságához* hasonlóan erősen tengelyszimmetrikus elrendezésűek. Mintha Székely itt nem is Michelangelo, hanem Blake után rajzolt volna. Stifter messze áll ettől az absztrakcióhoz vezető úttól, de még Runge is, akivel pedig a szimmetrikus felfogás közös. Blake-et és Füsslit pedig, akik inspirálólak hathattak volna rá, Székely ez idő tájt valószínűleg még nem ismerte. Egyelőre tehát feltételezhető, hogy egyedül jutott el a maga tiszta forma mitológiájáig, és hogy Stifter példája ebben távolról, biztatólag segítette.

Magának a kérdésnek azonban kevés köze van e kísérlet célkitűzéséhez, ami a legautentikusabb Stifter-portré alkotójának bevezetése volt a németnyelvű művészettörténeti irodalomba. Az a megállapítás azonban fontos, hogy 1863-ban Linzben két olyan ember találkozott, akik a maguk sajátos módján mindketten olyan



10. Székely Bertalan: Szadai táj, 1890-es évek.  
Magyar Nemzeti Galéria

konzekvenciákat vontak le az európai művészet történetén keresztül húzódó évszázados hagyományból, amelyek egyedül állnak a 19. századi művészetben. Mindketten távol álltak a művészetben zajló akkori forradalmaktól, és maguk sem sejtették, hogy kísérletük olyan, e forradalmakon túlmenő elemeket tartalmaz, amelyek csak egy későbbi, általuk már nem megért korban jelennek majd ismét problémát. Ők maguk csak az időtlenségre gondoltak, arra, ami a Stifter-portré kvalitásában is olyan határozott szerepet játszik.

Dobai János

#### JEGYZETEK

Mivel a tanulmány eredetileg nem magyarországi olvasók számára íródott, a jelen fordításból néhány, a hazai közönség számára feleslegesnek tűnő értelmező és magyarázó jelzőt elhagytunk. Ügyszintén különösebb jelzés nélkül kijavítottuk Dobai pár adatszerű tévedését (Székely olaszországi útját 1869-re datálta, a *Koszorúban* megjelent írását 1864-re etc.). Dobai 1956-os külföldre távozása után – az újabb kutatási eredmények mellett – a Székely-anyagot illetően a legnagyobb változás a művek és kéziratok őrzési helyének megváltozása volt. A Székely-művek őrzési helyét csak a Szépművészeti Múzeumból 1957-es alapításakor a Magyar Nemzeti Galériába (MNG) került művek esetében aktualizáltuk. A művekre vonatkozó legújabb irodalom: Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1999, melyben megtalálható a legtöbb Dobai által is hivatkozott mű reprodukciója (így például a Greguss-portré), valamint a Székelyvel kapcsolatos bibliográfia (399–405). Az újabb szakirodalomra ezen túl nem hivatkozunk. Jóllehet a szövegben nem javítottuk, de a kéziratokat illetően jelezni, hogy Székely jegyzetei és vázlatkönyvei, amelyeket Dobai még Lándor Tivadarnénál tanulmányozott, 1956-tól kezdve fokozatosan a MTA Könyvtára Kézirattárána a tulajdonába kerültek. Ezen kívül egyes esetekben szerkesztői megjegyzéseket, szögletes zárójelben, a lábjegyzetekben is elhelyeztünk. Az eredeti tanulmányt egy illusztráció kísérte, a jelen képváltoztatás szintén a szerkesztő munkája.

1 Ltsz.: 257/v, olaj, vászon, 84 x 69 cm, vétel a Heckenast családtól, Bécs, 1931. Kiállítva az Adalbert Stifter und Oberösterreich. Zum 80. Geburtstag des Künstlers [sic – a kiállítást Adalbert Stifter halálának nyolcvanadik évfordulójára rendezték] című kiállításon, 1948 április 17–június 13., 176. sz. Színes reprodukciója: *Urban Roedl*: Adalbert Stifter. Lebensweg in Bildern. Deutscher Kunstverlag, é. n. (1955), címlapkép. Székelyről nincs használható német nyelvű szakirodalom. A továbbiakban a Székelyről írott, kiadatlan magyar nyelvű monográfiámra támaszkodom, továbbá a következő tanulmányra: Székely Bertalan művészi arculatának kialakulásáról. In: *Művészettörténeti Értesítő* V. 1956, 97 skk.

2 Josef Axmann (1793–1873) acélmetszete Stifter J. Aprent által kiadott *Leveleiben* jelent meg, G. Heckenast kiadásában, Pesten, 1869-ben. A megrendelő tehát ez esetben is Heckenast volt. A metszethez készült előrajz (papír, szén és kréta, 26 x 21 cm, jobbra lent évszám: 1865) szintén a Felső-Ausztriai Tartományi Múzeum tulajdonában van, és reprodukciója megtalálható az 1948-as Stifter-kiállítás katalógusának belső címlapján. Mint a metszethez készült előrajz, a portrét tükörfordításban és lényegesen kisebb kivágásban mutatja. A fej inkább fölfelé irányul és az egész alak valamivel elevebb, miáltal a Székely-kép sajátos kvalitásainak jelentős része veszendőbe megy. A két változat összehasonlítását l. a jelen tanulmány második részében. A rajz korábban a Heckenast család tulajdonában volt, Linz 1928-ban szerezte meg.

3 *Emil Kuh*: *Zwei Dichter Österreichs*. Franz Grillparzer – Adalbert Stifter. Pest 1872, 505.

4 *Vasárnapi Ujság* 1862, 363.

5 Eötvös három Székelyhez írott levele Lándor T.-né tulajdonában van Budapesten, ezek részletei megjelentek nyomtatásban: *Az Ujság* 1905. dec. 25. A németül írott levelek más részleteit fent hivatkozott írásomban idézem. [Dobai rosszul emlékszik. A levelek magyar nyelven íródtak, és itt az eredeti szöveget idézzük. *Az Ujság* az egész levelet közölte – a szerk.] Székely Eötvöshöz intézett levelei ez ideig nem kerültek elő. Székely támogatói között találjuk még ekkoriban Kemény Zsigmondot is.

6 Uo.

7 Az Önarckép (MNG) reprodukálja *Pogány Ö. Gábor*: *Magyar festészet a XIX. században*. Budapest 1956 (2. kiadás 1958). A Greguss-arckép (MNG) tudtommal nincs reprodukálva.

8 *Vasárnapi Ujság* 1866. július 1. 310. L. Székelynek a felkérését múzeumokban készített akvarellmásolatait (MNG Grafikai Osztály). Az ösztöndíjat az említett, azóta megsemmisült falképet kapta.

9 MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1915-1760, 1917-347. 347 oldal és 429 beragasztott lap, részben vázlatokkal, részben feljegyzésekkel. Ezt az első naplót Székely 1856–1865 között használta, és egyebek között olvasmányairól is jegyzéket vezetett benne (l. erről a fent idézett cikket).



10 Koszorú I. 1863, 505 skk. – Az írás nagy visszhangot váltott ki, amint azt Barabás Miklós (uo. július 28.) és Maszák Hugó (Pesti Napló 1863. június 19.) polemikus válasza is mutatják.

11 Tanárához fűződő viszonya jellemzésére álljon itt néhány megjegyzés az első naplóból: „Piloty sem jól nem komponál, sem jól nem rajzol. Jellemzőkészsége sekélyes. Inkább technikai tehetség, amelyet Párizsban százával találni. [...] Invenióját mindig kívülről származtatja, [mindig szüksége van egy előképre], mint pl. Delaroche-ra, akit utánoz. Képei merevek és hidegek, hiányzik belőlük a nemes lendület vagy a bensőség. [...] De talán éppen ezek, [gyengéi], teszik jó tanárrá, aki tehetségével [és egyéniségével] senkit nem nyom el.” „Hiányzik nála a forma kiterjedése, és a fények és árnyékok kombinációjának ritmizálása. Mit tanulhatna hát tőle az ember? Fényárnyékokot? Nem. Rajzot? Aligha. Pszichológiát? De azzal az embernek magának kell rendelkeznie, mások csak szabályozhatják. Koloritot és előadásmódot? Nem. Objektivitást és általános logikát? Igen – de ezeknek meg minden intelligens ember birtokában van, és különben is nagyon elővigyázatosnak kell velük lennünk, hogy a szubjektív, azaz legértékesebb erők nehegybe vesszenek. Nagy gesztusokat? Azt magunknak kell megtalálnunk. Pátoszt? Az övé üres.” (Idézetek 1861-ből és 1862-ből.)

12 E képekről összehasonlításul sajnos nem sikerült fényképet szereznünk. Eötvös és Szalay portréi az Akadémia Képtárában, a Deák-portré második változata a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokában, a Tóth-arckép a Bajai Türr István Múzeumban található, a többi az MNG-ben. A sorozat kiegészíthető még a következő, kevésbé ismert képekkel: Rosty Pál (lappang, fotó az MNG Archivumában), Horváth L. (MNG), Lotz Károly (egyes szerzők szerint Lotz korai önarcképe, Kertész J. gyűjteménye, Budapest), Izsó Miklós (A Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnoka), és végül egy ismeretlen portréja (Loránt L. gyűjteménye, Budapest). Az ezekkel egy időben készült női portrékkal itt most nem foglalkozunk, de ezek sem mondanak ellent az itt bemutatott stílustörekvésnek.

13 A klasszikus és a klasszicista fogalmára Stifternél lásd mindenekelőtt *Fritz Novotny* tanulmányát a témáról a Karl M. Swoboda 70. születésnapjára megjelent *Festschriftben* (Bécs 1959): *Klassizismus und Klassizität im Werk Adalbert Stifters* (Bei Betrachtung seiner späten Landschaftsbilder). Köszönettel tartozom a szerzőnek, hogy a tanulmányt még kézirat formában megismerhettem.

14 I. m. 503.

15 MNG

16 Vö. Székely későbbi naplóit és jegyzeteit, amelyek részben az MNG, részben Lándor T.-né birtokában vannak Budapesten. A hetvenes években egyebek között álmatlanságról és tartós depresszióról értesülhetünk, amelyek élete végéig megmaradtak. Székely ezek következtében csaknem betegesen rendszeres életvitelre kényszerült: a szokottnál pár perccel kevesebb vagy több alvás, zajok, legyek, szagok és (mint Wilhelm Buschnál is) a gyerekek erőteljes mozgásai vagy megnyilatkozásai egyaránt zavarták. Ugyanakkor teozófiai tanulmányokat folytatott, és részletesen beszámol amerikai szektákról szóló olvasmányairól is, ezeket azonban „csalóknak” nevezi. (Nyolcvanas évekbeli naplók.)

17 Folyópart legelővel (MNG) – Holdfényes táj (Réti Aurél gyűjteménye, Budapest) – Este (MNG) – Romantikus táj (Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum) – Táj (Kolozsvár, Városi Képtár). Az utolsó kép kilóg a csoportból, nem csak nagy formátuma, hanem a barnás színek és a nyugodt kompozíció Claude Lorrain idéző hangulata miatt is.

18 A Székely Bertalan emlékkiállítás katalógusa. Szépművészeti Múzeum–Múcsarnok, Budapest 1955. Vö. még az 1. jegyzetben említett cikket is.

19 Tengerrészlet holdfényben, 1840 k. (?), *Fritz Novotny*: Adalbert Stifter als Maler. Wien 1941 (2. kiadás 1948), Nr. 46, 43. kép – Dunántúli táj (Lajta-hegység), 1841, *Novotny* Nr. 54, 51. kép – színes reprodukció in: *Fritz Novotny*: Adalbert Stifter. Deutsche Malerei in Farben, Angelsachsen Vlg., 10. tábla – Holdfényes táj szélmalommal, 1842, *Novotny* Nr. 58, 55. kép. A Dunántúli táj kunyhókkal és felkelő holddal (1841 k., *Novotny* Nr. 56, 53. kép) festői struktúrája tekintetében Székely egyes

későbbi tájképeivel rokon. Az a kérdés természetesen megválaszolhatatlan, hogy vajon nem játszott-e szerepet a képek Székelyre tett hatásában az a tény, hogy a képek magyar tájakat ábrázolnak. Mindenesetre Stifter volt az egyik első festő, aki a magyar tájat a maga sajátos karakterében volt képes megragadni – ahogy az nyelvi művészetében (a *Brigittában*) is ritka nagyszerűséggel sikerült neki.

20 Levél Grete Thomsen-Meyerhez, 1900. február 21. Kiadta O. Nöldeke: Wilhelm Busch, Ernstes und Heiteres. Az a hangulati elem, amelynek szerepét a leírásban a parázsló cigaretta tölti be, Székely tájképfestészetében is szerephez jut – ha lehetséges egyáltalán ilyen összehasonlítást tenni –, amennyiben a meditatív és a jelenségektől való belső elidegenedés nála is mindenütt érezhető.

21 Négy ilyen tájkép van az MNG-ben, egy pedig Emmánuel L.-né gyűjteményében, Szentendrén. Az 1911-es emlékkiállításán még egy egész sorozat volt kiállítva, és ezek némelyike a katalógusban is reprodukálva van.

22 *Novotny* i. m. (Adalbert Stifter als Maler) említi a problémát, melyet aztán a Swoboda-Festschriftbe írt tanulmány (I. 13. jegyzet) tárgyal.

23 Székely ilyen irányú érdeklődése szembeötlő már legelső rajzaiban, amelyek a bécsi akadémián az ötvenes években tett látogatása után Erdélyben készültek. (Reprodukciók tekintetében I. az 1. jegyzetben említett cikket, valamint [Dobai János: Székely Bertalan vázlatai.] Szabad Művészet IX. 1955. augusztus, 363–369.) Ami az érdeklődési kört illeti, lehetséges volna itt az összehasonlítás *Novotny* Nr. 45, 47, 77, 96. stb.-vel, de nem szabad elfelejtenünk, hogy az ilyen témák legalábbis J. Chr. Brand Homokgödör című képe óta igen kedveltek a német festészetben (így Blechnél és Menzelnél). A preraffaeliták is előszeretettel festettek ilyen természeti képződményeket és tárgyakat közeli nézetből.

24 Hogy természettörténeti érdeklődése mekkora befolyással volt Székely művészetére, azt mutatja egyebek között értekezése „A figurális rajz és festés elvei”-ről, Budapest 1877 (német nyelven is) és méginkább több száz, lovakról készült mozgástanulmánya (MNG).

25 Csaknem mindegyik külön lapokon vagy mappákban az MNG Grafikai Osztályán, valamint Lándor T.-né és Emmánuel L.-né tulajdonában található. Korábban mindegyik Lándor T. tulajdonában volt, akinek élete utolsó éveiben feldolgozásra átadta. 1911–1917-ben Lándor sokat átadott a Szépművészeti Múzeumnak, a feldolgozással azonban adós maradt.

26 A tulajdonosok itt is ugyanazok, mint a menyegyzetfelmény-terveknél, I. 25. jegyzet. Míg az előbbieknél a tervek aprója bizonytalan (a tihanyi apátság templom freskójára a nyolcvanas években kapott megbízás nem nagyon jön itt számításba), addig ezeknél feltehető, hogy Székelyt az Operaház allegorikus frízére kapott megbízás (1882–1884) sarkallta kísérletezésre. Az első datált lap 1872-ből származik (Székely datálása, MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1915–889), azaz még azelőtt, hogy az Operaház építése egyáltalán felmerült volna. A császári és királyi páholy előterének puttófríze (A négy évszak) e hosszú előkészület eredményének tekinthető, de keveset árul el a koncepció pszichológiai jelentőségéről.

27 Hogy a Székellyel ellentétes tendenciákat is világosabban lássuk, gondoljunk csak Marées esetére.

28 K. Scheffler (Verwandlungen des Barocks im 19. Jahrhundert. Wien 1947, 96.) valami ehhez hasonló fogalmaz meg igen általános értelemben: „A 19. század legjelentősebb művészei ... valami klasszikusra törekedtek, de későn érkezetteként arra kényszerültek, hogy ezt a barokkból származó érzékenységgel és formákkal valósítsák meg.”

29 Stifter törekvései egyébként (I. a korábban a prágai Deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste Stifter-Archívumában őrzött napló előzéklapját; egy oldal facsimilében megjelent *Novotny*: Adalbert Stifter als Maler, i. m. 28. sk) szintén nem állnak teljesen világosan előttünk, legalábbis ami a megnevezéseket illeti. A „Múlt” és a „Derű” tárgyias motívumok, és mindkettő romok látképe. Feltűnik azonban, ahogy valami legalábbis félig-meddig objektív, mint a „Múlt”, valami tisztán hangulativál, a „Derű”-vel kerül kontrasztba. Míg a



„Nyugalom”, a „Magányosság”, a „Mélabú” és az „Ünnepélyesség” félig hangulati, félig ideális állapot-fogalmak, a „Mozgás” témája esetében megintcsak olyan helyzet áll elő, ahol a fogalom egy magában vett hangulati tartalommal szemben közömbös. Az objektív és szubjektív hasonló tematikus egymásbafonódásának jelzésére Székelynél elég ha egy pillantást vetünk a tervek és vázlatok fent felsorolt címeire.

30 Hogy Székely milyen kevésbé tudta koncepcióját megszlárdítani, azt mutatják a Lándor T.-né tulajdonában lévő 1879–1884-es naplók feljegyzései a „Lehetséges allegorikus témákról”. Itt csak az egyik listát idézhetjük: „Bőség bőségszaruval, Serdülőkor, Segítség, Földművelés, Barátság, Hazaszeretet, Felebaráti szeretet, Isten szeretete, Felfogóképeség, Harmónia, Katonai építészet, Számtan, Arisztokrácia, Önhittség, Boldogság, Folytonosság, Csillagjóslás, Kapzsiság, Vakmerőség, Hajnal, Tekintély, Szépség, Jóság, Jóindulat, Hazugság, Rágalom, Szeszély, Szeretet, Ínség, Tisztaság, Erkölcösség, Kegyesség, Világosság, Megismerés, Együttérzés, Lelkiismeret-furdalás, Concordia (Egyetértés), Bizakodás, Zűrzavar, Szokás, Állhatatosság, Elégedettség, Megtérés ...” stb. (eredetiben németül). [Mivel Székely itt

Cesare Ripa Iconológiájának 1645-ös velencei kiadásából írta ki egymás után a fogalmakat, a fordításnál figyelembe vettük a mű magyar kiadásának címszavait: Iconologia. Fordította, a jegyzeteket és az utószót írta Sajó Tamás. Balassi Kiadó, Budapest 1997. – a szerk.] Éppoly kevésbé képes Székely azt eldönteni, hogy a képi ábrázolás lehetőségei közül melyik lenne a „legjobb”: „I. Pszichológiai-formális (Rethel) – Pszichológiai-kolorisztikus – Pszichológiai-texturális (nehezen megvalósítható). II. Formális-pszichológiai (Michelangelo) – Formális-kolorisztikus (Tiziano) – Formális-texturális [sok monokróm] III. Kolorisztikus-pszichológiai (sok tájkép) – Kolorisztikus-formális (Schlick [Schleich? – a szerk.]) – Kolorisztikus-texturális (Rembrandt). IV. Texturális-pszichológiai – texturális-formális – texturális-kolorisztikus.” (ugyanabból a naplóból) [Az utóbbi bejegyzések nem ugyanabban a vázlatkönyvben találhatók. Mindkét vázlatkönyv az MTA Könyvtára Kézirattárában van, az előbbi az Ms 5006/14., a második az Ms 5006/17. számon. – a szerk.]

31 Ugyanabban a füzetben, mint a Michelangelo-korrektúrák. (MNG Grafikai Osztály)







## BENCZÚR GYULA 1864-ES ISMERETLEN VÁZLATKÖNYVÉBŐL

### VAJK MEGKERESZTELÉSÉNEK ELSŐ VÁZLATA\*

Benczúr Gyula 1958-as emlékkiállítását követően egyre-másra kerültek elő eddig nem ismert vagy feledésbe merült alkotásai, elsősorban tanulmányok, rajzok, amelyek újabb hozzájárulást jelentenek emberi, művészi arculatának teljesebbé tételéhez. Az előkerült anyagból eddig jelentősebbnek a nyíregyházi tizenegy lapból álló kollekció [1] mutatkozott, amely gyermekkori kísérletek mellett müncheni tanulmányokból, s már érett korából is tartalmaz tanulmányokat. Úgy véljük azonban, hogy a kutatás szempontjából, ennél is fontosabb s izgalmasabb azóta előkerült vázlatkönyve, [2] amely negyvenhat oldalával meglehetősen mély és sokoldalú betekintést enged művészi indulásának éveibe, amikor első megrendelését kapja, amikor azt a munkáját készíti, amellyel közönség elé lépve, majd első sikerét aratja, s amelynek eredményeképp Piloty tanítványai sorába verekszi magát. Ez az idő 1864 eleje, amikor még Anschütz tanítványa, de már Pilotyhoz jár. Tele van ambícióval, természeti tanulmányok mellett kompozíciókat érlel, amelyeket aztán majd meg is fest, nem egyet azonban évekkal, sőt, évtizedekkel később. A vázlatfüzetet lapozva érezzük, hogy művészi fejlődésének oly pontjánál tartunk, ami után valami alapvető változásnak kell történnie. Mintegy tizenkét, egymástól távol eső téma kompozíciós ötlete merül fel benne, s foglalkoztatja gyors egymásutánban. Ez nem csupán komoly ambícióra vall s töretlen szorgalomra, de nagy képzelőerőre, s ha a felvetett problémák nagyságát, nehézségi fokát, sokoldalúságát nézzük, s a megoldások mikéntjét, a legtöbb esetben rendkívüli tehetségre is. Pedig a vázlatkönyv nem teljes, s lehet, hogy épp a legjobb megoldások hiányoznak belőle.

A vázlatok többsége történelmi kompozíció, melyek tárgyát a művész a magyar múltból meríti, de feltűnik köztük például Tell Vilmos alakja, bizonyítva, hogy érdeklődése nem korlátozódott pusztán a magyar múlt-ra, s a magyar nép szabadságtörekvése mellett másoké is visszhangra talált lelkiületében. A magyar történelmi témák közt találunk olyat, amely politikai magatartásának legszélsőbb pontján mutatja Benczúrt. *Bánk bán* jelenetéről van szó, amely rendkívül kiélezett helyzetben tárja elénk az idegen származású királyné és a magyar főúr alakját. Az egyiken kardot ránt Bánk a dölyfös nagyszonyra, a másikon ledöfi a gyűlölt Gertrudist.

A vázlatok, tanulmányok közt találkozunk vadászjelenettel, mitológiai alakokkal, genre-figurákkal. Az első rajzok közt tűnik fel *A balatoni halász tragédiájának* [3] kompozíciós vázlata, pontosan megadván a rajzok keletkezési idejét. A munkákon ugyanis dátum nem szerepel,



1. R. Buisson: Benczúr Gyula arcképe, 1864.

Ceruzarajz Benczúr Gyula vázlatkönyvében. Magántulajdon

*A balatoni halász tragédiájáról* azonban tudjuk, hogy 1864-ben festette. A rajzok stílusa, modora, fejlettségi foka meglehetősen egyöntetű, s minthogy az egyik téma végigvonul az egész vázlatfüzeten, kétségtelen, hogy a benne foglaltak 1864 első felére utalnak. Ezt erősíti meg az egyetlen dátum a harmadik oldalon. Nem az ő írása, s nem az ő rajza, ami alatt szerepel, viszont őt ábrázolja a mellkép, mely aláírása szerint R. Buisson műve, ez idő szerint a legkorábbi Benczúr-ábrázolás, melyet más készített művészünkéről. Ki volt Buisson? Nem tudjuk biztosan. Nyilván ő is az Akadémia növendéke lehetett, s hogy nem tehetségtelen, azt a fej biztos felépítése, az arc jó megfogása, a jellem találó rajza bizonyítja. Nevéből

\* Horváth Béla (1930–1995) művészettörténész 1960 körüli írása egy magántulajdonban lévő Benczúr-vázlatkönyv első közlése. Az újabb szakirodalomra e helyt nem utalunk (lásd erről Sinkó Katalin tanulmányát ugyane kötetben), s az alig szerkesztett szöveget három kihagyással, lényegi változtatás nélkül tesszük közzé.



és írásmódjából ítélve francia lehetett. Hogy Benczúrt rajzolta, s magának Benczúrnak a vázlatkönyvébe, ez kettejük közt szorosabb kapcsolatot feltételez, s ha francia volt, szerepe lehetett abban, hogy érdeklődést ébresztett a festőben a francia művészet iránt. A Benczúrirodalomban – tudtunkkal – eddig nem esett szó arról, hogy művésznünk már pályája elején francia befolyás alá került volna s később is majd kizárólag német, olasz, osztrák befolyásról beszéltek íróink, kivéve Gerő Ödönt,[4] aki rokokó-hangulataiban éles szemmel ismerte fel Piloty szabatos tárgyilagossága, Rubens érzékisége, Tiepolo színtündöklése, Maulpertsch mozgalmassága mellett Boucher dekorativizmusának érvényesülését. Mindez azonban a művész későbbi munkáira vonatkozik. Rokokó-hangulatok egyelőre érintetlenül hagyják Benczúrt, bár *Vénusz és Cupido*-kompozíciójában mintha már ennek is érződne előszele. A francia befolyás azonban ettől függetlenül, már most, épp a *Vajk megkeresztelésének* első vázlatán nagyon jól megfigyelhető s a kompozíció fogantatásában közrejátszó mű pontosan meghatározható. Ez első vázlat nélkül szinte el sem hinnénk, hogy a *Vajk megkeresztelésének*, ennek a színpompás, barokkos alkotásnak egy klasszicizáló, meglehetősen szűk színskálájú, francia mű volt az ösztönzője.

Ez az első kompozíciós vázlat mindenekelőtt fontos bizonyítéka, hogy a téma már fél évtizeddel korábban

foglalkoztatta Benczúrt, mint ahogy báró Eötvös József közoktatásügyi miniszter 1869-ben magyar történelmi képre hirdetett pályázatot. A téma felöltésében tehát a pályázat semmiképp nem játszhatott szerepet. Ez az első kompozíciós vázlat és a hozzá tartozó ötletrajz fontos bizonyítéka egyben annak is, hogy a kompozíció már a kezdet kezdetén magában hordta mindannak lehetőségét, amit tartalmi vonatkozásban a nagy mű nyújt. Ez világossá teszi számunkra, hogy mindaz, amit tartalmi és ideológiai vonatkozásban akár a végleges kép, akár ennek eddig elsőnek tartott vázlatának [5] interpretálása során elmondtak, nem elfogulatlan, tudományos megközelítése az igazságnak. Mert vajon lehet-e arról beszélni, hogy „változott közfelfogásának más alap gondolatával került kivitelre” az első ötlet?[6] Vajon mindaz, ami lemaradt a nagy reprezentatív alkotásról nem hiányzik-e már az első kompozíciós vázlatról is, s ami a végleges kompozíción fellelhető, ám oly elmarasztaló megítélésben részesül, nem szerepel-e már az ötletrajzon, tehát a legeslegkorábbi művészi produktumon? Ilyen körülmények között azonban beszélhetünk-e Benczúr változott közfelfogásáról, melynek 1870 és 1875 között kellett volna bekövetkeznie? Megítélésünk szerint nem. De ha eltekintünk a most előkerült kompozíciós vázlattól és ötletrajztól, akkor is baj van az összevetéssel. Mert sem ezt sem azt a másik kompozíciós vázlatot ugyanis, amelyet az 1870-es évekre datálnak,[6a] s mint első kompozíciós vázlatot tartanak nyilván, nem fedi az az olajfestési részletkép, melyet állítólag a pályázat alkalmából, tehát 1869-ben készített Benczúr.[7] Ez a részletkép, mely a művész ajándékaként 1889-ben az egykori Felsőmagyarországi Rákóczi Múzeum tulajdonába került, nem az eddig elsőnek ismert vázlat, hanem a végleges, az 1875-ös alkotás elrendezésére utal. Ez a részlettanulmány semmiképp nem illik a kompozíciós vázlatba, viszont elég pontosan beilleszthető a végleges képbe. A két mű közti eltérés szembeszökő. Ebből azonban az következik, hogy vagy rossz a művek datálása, vagy a pályázaton Benczúr már a végleges alkotásnak megfelelő elrendezésű és ebből következően hasonló mondanivalójú pályamunkával vett részt. A kérdés eldöntésének számunkra az ötletrajz és az első kompozíciós vázlat előkerülése után nincs jelentősége, csupán az irodalom ellentmondásosságára kívántunk rámutatni. De nézzük az eddig elsőként számon tartott kompozíciós vázlat interpretálását, hogy ez – függetlenül keletkezési idejétől – miként állja meg helyét. Egyik szerzőnk a *Hunyadi László búcsúja* és a *II. Rákóczi Ferenc elfogatása* című kép elemzése után így ír: „A két történelmi kompozíció még a szabadságeszme sajátos benczúri kifejezésformájának hordozója, s még a soron következő nagy mű, a *Vajk megkeresztelésének* első megfogalmazása és vázlata is a szabadság gondolatát dicsőítő eszmekörben fogant, amennyiben a pogányság még meg nem győzött erőinek tiltakozása nyílt ellenkezésben jut érvényre a képen.”[8] A vázlat jobb oldalán valóban szerepel két alak, a fejedelem környezetétől eltérő, a pogány magyarságra utaló ruházatban, felszereléssel. Gyanakodva, ellenérzéssel figyelik a ceremónia központjában álló Vajkot, amint kezd leereszkedni a keresztelő medencébe. [...]

Ha Benczúr a mű fogantatásánál súlyt helyezett volna szerepeltetésükre, s különösen olyat, amelyet előbbi szerzőnk tulajdonít nekik, a már elég komplett vázlatból nem felejtette volna ki őket. Az ötletrajzon sem utólagosan gondolt volna rájuk, hogy aztán végül is úgy döntönn, nincs szükség alakjukra, minthogy nélkülük is töké-



2. Benczúr Gyula: Bánk bán-jelenet.  
Ceruzarajz az 1864-es vázlatkönyvből. Magántulajdon





3. Benczúr Gyula: A balatoni halász tragédiája. Vázlat az 1864-es vázlatkönyvben. Magántulajdon

letesen kifejezésre jut mondanivalójának lényege. A *Vajk megkeresztelése* a leghatározottabban pozitív tartalom hordozója. Benne a hatalmas Szent István-i eszme és életmű kap igen hatásos, a fejlődés menetét, összefüggéseit jól tükröző művészi megjelenést. Vajk kereszténnyé válása egy több mint ezer évre kiható történelmi fordulat szimbóluma. Kereszttség nélkül nincs apostoli királyság, nincs magyar állam, nincs fejlett jogrend, törvénykezés, megtelepedett, kulturálódó magyarság, önálló Magyarország. A megkeresztelkedés, a fejlettebb Nyugathoz való alkalmazkodás oly követelmény, melynek meg nem értése a magyarság pusztulását vontatja maga után. A „vagy-vagy” – problémát atyja, Géza fejedelem nyomán István is felismerte, s történelmi felelősségtudattal cselekedett, nem hagyván ki a számításból senkit és semmit, aki és ami szükségesnek mutatkozott céljai eléréséhez. Nyugat fejedelmeinek, főpapjainak komoly szerep jutott eszméi megformálódásában, reformjai kivételében, s Benczúr a történelmi igazság vonalán haladt, amikor az ő alakjukat is odafestette a keresztelési jelenetbe. Adalbert püspöki ornátusa, a német-római császárságra utaló korona, a keresztény egyházi és világi hatalom jelképei, melyekben Szent István példát is látott, segítséget is talált országépítő munkájához. Arra, hogy Benczúr a püspöki ornátussal, s a császári koronával azt az ideológiát fejezte volna ki, mely kegyes csalással Ausztriától való függőségünket akarta ősi hagyományá kendőzni,[9] azért sem lehet komolyan gondolni, mert ilyen ideológia nem volt, nem is lehetett. A 67 körüli nemzedék ugyanis állt a történelmi műveltség olyan fokán, hogy pontosan tudja, ki volt Adalbert és III. Ottó,

s rendelkezett annyi kritikai képességgel is, hogy a feltételezett ideológiai elképzelést elutasítsa. Nem érezzük megalapozottnak azt az állítást sem, hogy a pályázat eldöntésében is – mert a bizottság a *Vajk megkeresztelésé* nek juttatta a pálmát – már az állami önállóságunkat feladó megalkuvás érvényesül.[10]

Mint utaltunk rá, a Benczúr-irodalomban sajnálatos ellentmondás tapasztalható atekintetben, hogy a művész melyik kompozíciós elképzelésével vett részt a pályázaton. Ha azzal, amelyiken a két pogány szerepel, a fenti állítás máris tarthatatlanná válik, hiszen ezen a püspök ugyan ott van, de a német imperátor már nincs, s ez a püspök is prágai püspök, aki tudvalevőleg fehér-horvát családból származott, Ausztriára és az osztrák trónra tehát semmiképp nem utalhat. Vajk kíséretében nyilván nevelőjét, Deodatust, San Severino őrgrófját kell látnunk, ő meg apuliabeli volt, s ily módon ő sem tartalmazhat utalást a Habsburg-trónra. Aki viszont a keresztelő medencébe alázatosan alászálló Vajk mögött és fölött ül fegyveresei körében trónolva, az államhatalmat testesítvén meg, nem más, mint atyja, Géza fejedelem. Van olyan céltudatos, mint III. Ottó, s tőle eltérően, meglehetősen despotikus fejedelemnek van jellemezve. Szigorú ki alakjára, túlzott hatalom-éreztetés megjelenésére. Sisakos, mord vitézei közt mintha ítéletet hajtana végre gyermekének megkeresztelésével. A vázlatot nézve az embernek az az érzése támad, hogy talán nem is keresztelési jelenetről van szó. Azt, hogy a vázlat több, a jelenet szándékolt értelmétől és mondanivalójától alapvetően eltérő irányba is teret enged a fantáziának, olyan hiba, melyet a művésznek is éreznie kellett. Érezte is, ezért





4. Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése. Ötletrajz az 1864-es vázlatkönyvből. Magántulajdon

hagyott fel a kompozíció e változatával. Nem kellett ehhez sem pályabírátság, sem fenntartás nélküli behódolás a Kiegyezés művészetpolitikájának. Az alkotásnak megvannak az öntörvényei is, s ezek is alakító tényezők. Benczúr a témát, mint az ötletrajz és az első vázlat bizonyítja, eme 1870 körüli vázlatához hasonló formában jóval a Kiegyezés s még a *Hunyadi László búcsúja* és a *II. Rákóczi Ferenc elfogatása* előtt ambicionálta, csak hogy nem találta meg még annak koncentrált, s teljesen egyértelmű formáját. Az ötletrajzban annyira nem, hogy nyugodtan kialakulhatott belőle a szabadságharc eszmekörében fogant Hunyadi-kép.[11] Vessük csak össze a legmagasabb alak és Hunyadi László, továbbá a két mellette álló, s az előtte térdelő férfi alakját. Az ötletrajznak azonban más érdekességei is vannak. Így a néhány kusza vonallal elgondolt, alig kivehető, térdelő Vajk, a vele szemben álló koronás vagy alacsony süvegű férfi, s a mintegy segítő mozdulattal fölébe hajló jobb szélső alak, oldalán nagy, széles, német típusú karddal. A végleges kép főbb alakjai és jelképei tehát már az ötletrajzon megtalálhatók. „A szabadság gondolatát dicsőítő eszmekörben fogant” alkotás lám épp a fogantatás pillanatában a legteljesebb behódolást mutatja a Kiegyezés művészetpolitikájának, a püspöki süveggel és a Szent Istvánnak ajándékozandó német karddal, oly ideológia hordozója, amely nemzeti önállóságunk feladását jelenti, s ősi hagyománnyá akarja kendőzni Ausztriától való függőségünket. Hogy ezek után miért festette meg mégis a *Hunyadi László búcsúját* és a *II. Rákóczi Ferenc elfogatását* a kor, a Kiegyezés művészetpolitikáját már a Kiegyezés előtt három évvel oly jól megérező Benczúr, egyelőre megmarad lélektani rejtélynek. Mi, minden esetre nem osztjuk azt a felfogást, hogy

a mű eszmei tartalma megváltozott volna, s ez a változás 1870 és 1875 között ment volna végbe. Az 1875-ben elkészült mű eszmei tartalma ugyanaz, mint az 1864-es ötletrajzé, mellyel a *Vajk megkeresztelésének* témája kezdetét vette, függetlenül az 1869-ben meghirdetett pályázattól, melyen Benczúr három elképzeléssel is részt vehetett a ránk maradt vázlatok, illetve részlettanulmány tanúsága alapján. [...]

Valójában Benczúr nem a várható változatokkal indult a pályázaton, hanem a Kiegyezés ideológiájának a legkevésbé megfelelő (sőt, mondhatni ellentmondó) variációval, s a pályabírátság mégis ezt tüntette ki, s adott megbízást kivitelére. Az eredmény magát az alkotót lepte meg a legjobban. Nem számított a vázlat sikerére, s biztosra vette, hogy Székely Bertalan már kész alkotásáé lesz a győzelem.[12] A helyzet eme megítélésében nem egyszerűen közismert szerénysége vezette, hanem egyfelől a Székely-kép [13] értékeinek felismerése, saját pályaműve gyengéinek tudata más oldalról. Nincs adatunk arra, hogy a bizottság változtatást, módosítást kért volna. A *Vajk megkeresztelésének* kivitele nem is emiatt készt. „Benczúr már akkor, mikor a vázlatot kidolgozásra visszakapta, tudta, hogy nem fogja aszerint elkészíteni az eredeti képet” – írja egyik monográfiája.[14] Így igaz. És azzal is egyet lehet érteni, hogy a változás nem annak volt a következménye, hogy a feladat meghaladta volna művészi képességeit, hiszen a kész kép semmivel sem jelentett könnyebb feladatot, mint az eredeti vázlat kidolgozása. Hogy stílusa változott (de hisz ez már a *II. Rákóczi Ferenc elfogatásán* tapasztalható), nem ad magyarázatot a benyújtott kompozíció gyökeres megváltoztatására, s hogy a lelkében időközben végbemenő változás-





5. Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése. Első vázlat az 1864-es vázlatkönyvben. Magántulajdon

sal sem lehet magyarázni a dolgot, mutatja az a tény, hogy lényegében az 1864-es ötletvázlat elgondolásához nyúlt vissza. Ezen az ötletrajzon a végleges kép majd minden figurája szerepel, benne van az új formátum lehetősége, a jobb oldalon felfutó oszlop, balra fenn az oszlopfő, lejjebb a krikosz-krakszba beleérezhetően a keresztelő kút kávájának ívelődése, a mellette térdelő alak, akiből majd (a magasabból) Vajk lesz a végleges megoldáson. Az alakok más tartást, mozdulatot kapnak ugyan, előbbre vagy hátrébb kerülnek, szerepükben, jelentőségükben azonban a felmagasodó alak kivételével, kiben alighanem San Severino grófját kell látnunk, lényeges változás nem lesz tapasztalható. A baloldalt térdelő figura eltűnik, a gróf a püspök mögé kerül és alakja átértelmeződik, az oltárépítmény helyét a beljebb kerülő oszlop foglalja el, a jobb oldali kardos, meghajló alak, kiegyenesedve az oszloptól jobbra talál magának helyet. De még ennek az oszlop mellett állásnak is megvan az ötlete e legelső rajzon, a bekeretezett részen kívül eső figurában, aki a szögletes oszlop mellett mutatkozik, távol a kompozíció központjában folyó ceremóniától. A pogányok ötletét magában hordó toldalékrész, amely egyébként a középjelenet megismétlésének látszik, de összeboruló alakjaiban a Hunyadi-kép ötletét is jól kivehetően előrevetíti, természetesen elmarad. Elmarad, mert ebbe a körkörös összefogott együttesbe lehetetlen beleilleszteni. Az a kis rés, amely a kardos figura és a térdelő alak között látszik, legfeljebb egy figura bekapcsolására ad lehetőséget, ennek is azonban térdelőnek kellene lennie, hogy ne takarja a középpütt elhelyezkedő, néhány vonással bizonytalanul jelzett, háttal térdelő, túllontúl is beszorított figurát. [...]

A kép mélysége, az alakok elosztása és csoportosítása ezt a képszélességet indokolja, így lezárni azonban sem az építészeti háttér, sem az elő- és középrészt nem lehet. Az épület csonkának hat, elől, hátul ki nem töltött felületek támadnak, melyeket alakokkal nem lehet benépesíteni az egyensúly felbomlásának veszélye nélkül. Így viszont a jobb oldal bántó befejezetlenség és üresség, a térnek érthetetlen kinyitásával hátra és jobb felé. A bizottság bizony nem nagyon nézte meg ezt a vázlatot, vagy ha igen, akkor nagyon bízott – s a Hunyadi László búcsúja és a II. Rákóczi Ferenc elfogatása alapján nem minden ok nélkül – a művész képességeiben. Benczúr azonban tudta, hogy ebből a vázlatból jó kép nem lesz, túl azon, hogy éreznie kellett, a példaképpel nem vetekedhet, annak hatása viszont meglehetősen kiütözközik munkájából. A vázlat oly sok átdolgozást igényelt volna, aminek a művész részéről nem látszott különösebb értelmét. Ezt a tervet tartalmi és formai okok miatt egyaránt fel kellett adni. Tudjuk, hogy a végleges kép kompozíciója is, mely pedig sokkal egyszerűbb és lényegesen kevesebb alakot tartalmaz, mily nehezen állt össze. Ugyancsak fentebb idézett monográfiája írja: „Benczúr maga is bevallotta, hogy a kompozíció nagyon is igénybe vette minden tudását és, hogy rengeteg vesződséget okozott neki az eredményes befejezés...”[15]

A pályamunkán jól látszik, hogy az az általunk bemutatott első vázlat bővítéses továbbfejlesztése. A tükörképesen felcserélt jelenet nagyjából ugyanarra a vázra épül. A kompozíció hármas tagolása, az alakok hasonló ritmusa, a csoportosítás rokonsága meglehetősen szembeszökő. A bővítés alakokkal, épületrészletekkel, a mélységi kiterjedés növelésével és a mindkét átlóra való alakel-



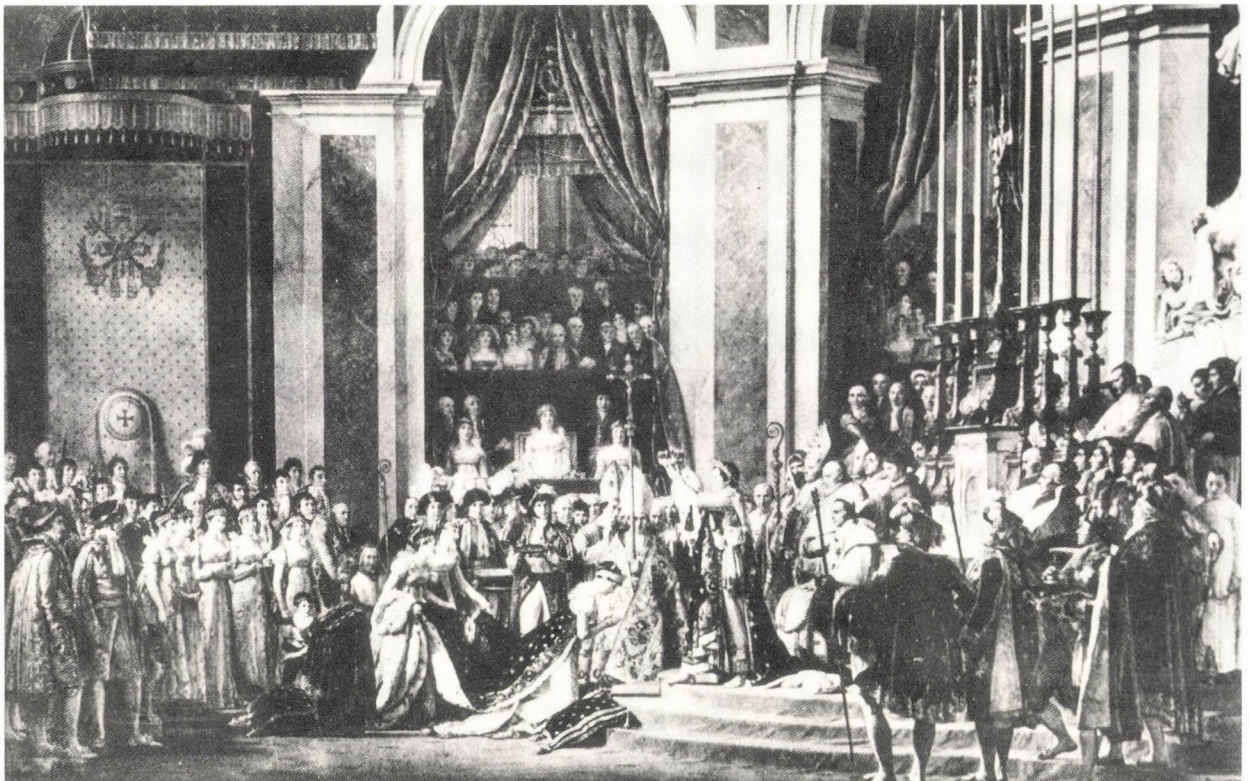


6. Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése. Vázlat 1870 körül.  
Lappang

rendezéssel történik. A csoportfűzés, ugyanis az első vázlaton hangsúlyosan az egyik, a balról felfutó átló vonalán megy végig, holott már itt a jobb alsó sarokban egy alak vagy tárgy elhelyezésével kellőképp biztosítható lenne a másik átló mélységet, szimmetriát, központi elrendezést biztosító szerepe. Az első vázlat egyszerű, a lényegre szorítkozó, nélkülözi az epikát, a zsánerszerű részletezést, a történelmi hitelességre való törekvést. Ezzel szemben a nagy, a magyar nép életére döntően kiható esemény oly mozzanatában kerül megörökítésre,

amelyből nem derül ki egész pontosan, hogy miről is van szó. Fogadalomtételnek éppúgy gondolhatnók, mint bérnálásnak vagy pappá szentelésnek. E jelenetnek mindenestre megvan az a nagy előnye, hogy bensőségessége, fennköltisége nem kerül olyan veszélybe, mint a pályázati vázlaton. A korhűségre való törekvés – nem irodalmias értelemben persze – itt is érzik, a román architektúra nyomott arányai azonban bár kedveznek a középkori áhítat kifejeződésének, útját állják az emelkedettség érzésének. A kompozíción egyébként is nagyon kevés a felfelé törő elem, viszont annál több, ami lefelé irányul. A súlyos oszlopfelek, a lehajtott fejek kissé komorrá teszik az ünnepi pillanatot.

Az első vázlaton jól látszik, hogy Benczúr még távol áll a barokk művészet befolyásától. Rubens szerepe, különösen Medici-sorozatával, melyet a végleges kép kapcsán annyiszor említenek, nem csak alakításbelileg, de máskülönben sem érezhető. A kompozíció még motívumanyagában sem vezethető le közvetlenül a *Medici Mária megkoronázásából*, [16] noha ez a mű a végleges alkotáson kétségkívül érezteti hatását. A vázlat mindazonáltal mégsem tűnik teljesen önállónak, sőt, nagyon jól felismerhetővé teszi az ösztönzést adó előképet. Ez pedig Jacques Louis David I. Napóleon koronázása a Notre-Dame-ban [17] című hatalmas festménye. A francia klaszszicizmus e legrepresentatívabb alkotása lebegett Benczúr szeme előtt, amikor vázlatunkat megrajzolta, s kísértette még 1870-ben is. Az oszlopfelekkel és ívelődésekkel láttatott architektúra, a fülkeszerűen kezelt oszlopköz, benne kiemelt legközvetlenebb hozzátartozókkal, az oltáron a kereszt mindmennyi közvetlen átvétel



7. Jacques-Louis David: I. Napóleon koronázása a Notre Dame-ban, 1808. Párizs, Louvre (Reprodukció)





8. Benczúr Gyula: Sziklás táj figurával. Ceruzarajz az 1864-es vázlatkönyvben. Magántulajdon

a francia művésztől. Oszlop-, illetve pillérfő, félköríves áthidalás, kereszt az oltáron, az oszlopközben így elhelyezkedő több alak nem is szerepel Rubens képén, csupán Davidén. Hogy David művének viszont Rubens említett alkotása az előképe, ezt a tényt Benczúr, úgy látszik csak később ismerte fel, már a pályázat után, feltehetően párizsi időzése során, mikor is alkalma nyílt a Medici-sorozattal megismerkedni. Feltehetően ekkor látta eredetiben először David említett alkotását is. Hogy a kép közvetlen szemlése további mély hatást gyakorolt, bizonyítják a végleges mű olyan motívumai, mint a püspök mellett feltartott feszület, a mögötte látható páztorbot, a teljesen hasonló püspöksüveg, vagy a térdelő Vajk lehajtott feje, hogy csak a legszembeesőbb átvételekre utaljunk. David képén ott a feszület és a páztorbot, Joséphine lehajtja fejét és a feszületet tartó főpap süvege majd pontosan olyan, mint Adalberté. Rubens hatása a kerek oszlopok alkalmazásában, a mozgalmasabb, barokkos redővetésben, a súlyosabb kelmék kedvelésében, a puhább formákban, s a fények felrakásában, nem utolsó sorban a zsúfoltabb alakcsoportosításban tapasztalható. A végleges alkotásba természetesen belezajszoltak mind stílusosan, mind motívikusan más Rubens-művek is, melyeknek az első vázlaton még nyomát sem találjuk, aztán művészünknek az itáliai mesterektől nyert tapasztalatai, így Tiepolo hatása, mindezek azonban együttvéve sem tudják elhomályosítani a David-festmény befolyását. Hogy a *Vajk megkeresztelése* az 1878-as párizsi kiállításon őszinte lelkesedést váltott ki, és Benczúrnak megszerezte a bronzérmet, nagyon is érthető. A franciák ebben a kitűnő alkotásban

a „kis magyar” tehetsége mellett, termékenyítő hatásán át egyszersmind saját génuszuk nagyságát is megérezhették, értékelhették.

Nem tagadjuk, hogy a *Vajk megkeresztelésének* létrejöttében és sikerében politikai, ideológiai szempontok is közrejátszottak, sőt, hogy maga az alkotás is akarva-akaratlanul politikai, ideológiai eszmék kifejezője. Ezeknek az eszméknek a megítélésében azonban, amelyek két történelmi korszak, az abszolutizmus és a Kiegyezés határán jöttek létre, szerfelett óvatosan kell eljárunk. Bizonyos, hogy Benczúr nem véletlenül fordult Vajk megkeresztelésének témájához, vagy ha véletlenül is akadt rá, egykettőre felismerte aktualizálhatóságát, a történelmi helyzetben rejlő analóg vonások révén, de éppen nem abban az értelemben, mint ahogy azt Felvinczi Takács Zoltán [18] nyomán egyre hamisabb színben állítja elénk az irodalom. Benczúr az elnyomtatás és a Kiegyezés idején az első magyar király alakjával érvel a külső elnyomás, a Habsburg trónigény ellen, egyúttal a bölcs király példájával utal arra, hogy a magyarság úrrá lehet a legnagyobb nehézségeken is, ha felismeri a fennmaradás és haladás lehetőségét. A *Vajk megkeresztelése* tehát leglényegesebb mondanivalójában éppen nem jelent behódolást az idegen elnyomó hatalomnak, és éppen nem jelenti a *Hunyadi László búcsúja* és *II. Rákóczi Ferenc elfogatása* eszmekörének feladását. Az viszont igaz, hogy a „Nyugathoz tartozás” adja meg a jelenet, illetve az esemény alapértékét. Ebben azonban mind a Szent István, mind a Kiegyezés korabeli nemzetközi helyzet, és történelmi folyamatok mély megértése jeleződik ki. A nyugati világ kényszerítette ki a régi



magyar életmód feladását, és segítette egyúttal a fennmaradást biztosító életforma meggyökeresedését, s adott – ha korlátozott mértékben is – lehetőséget minden későbbi talpraálláshoz. Kényszerhelyzet és egymásra utaltatás fejeződik ki a Kiegyezés létrejöttében is. A kép első közönsége ezt a történelmi realitást közvetlenül érezte, s ezért is tudott örülni a *Vajk megkeresztelésének*, amely ezt a realitást úgy fejezte ki, hogy közben mégis – mintegy belefeledkezve a *Hunyadi László búcsúja* és a *II. Rákóczi Ferenc elfogatása* eszmekörébe – a magyar nemzeti önállósági törekvések irányába mutatott, s a keserű igazság közepette is, a történelmi példa felmutatásával, a jövőt illetően optimizmusra biztatott. A maximum volt ez, amit a magyar történeti festészet ebben az időben adhatott, oly történelmi távlatot éreztetve előre és hátrafelé, amit nyugodtan egyedülállónak mondhatunk. Az agónia-hangulat, a kilátástalanság-érzés, a lélek-elborulás idején megkönnyebbüléssel vehette tudomásul a néző, hogy múltunknak sikeres fordulója is voltak, nem csupán sikertelenségei, tragédiái, elesettségei, s hogy történel-

münknek más kifejeződése is van, mint az embermészárlás, s más terrénuma is, mint a csatatér. A kompozíció nyugalma, az ábrázolás derűje, a tárgy külső és belső békét sugárzása jól eshetett a szemnek a sok kedélytelen, szomorú, komor, sőt, tragikus tárgy és hangulat után. A lélek, mely derűre, békére vágyott, örömmel ismerte fel a *Vajk megkeresztelésében* az új életérzés megnyilvánulását, s a képet azonnal magáénak tudta. Nem csupán a brokát, a pompa ragadta meg, de sokkal fokozottabban az ötletesség, mellyel a művész a tárgyat alapvető problémák kifejezőjévé tudta tenni, a tartalmi mélység és sokoldalúság, a hangulati érték és az egész visszaadásának nagy bravúrja a megfestésben, a komponálásban, a jellemzésben. A képet tehát nem állítólagos hamis ideológiája, problémátlan derűje, káprázatos reprezentációja, hanem legbensőbb művészi értéke tette akkori, s teszi mai közönségünk egyik legkedveltebb s legmegbecsültebb alkotásává.

Horváth Béla

#### JEGYZETEK

1 G. Zs.: Benczúr rajzokat találtak Nyíregyházán. Ország-Világ 1959. 02. 25. Négy reprodukcióval.

2 Magántulajdon, Budapest. Fűzött vázlatkönyv, 16,1 x 24,4 cm-es lapnagysággal, több lap hiányával.

3 A balatoni halász tragédiája, 1864. Olaj. A kép egykor a Felsőmagyarországi Rákóczi Múzeum tulajdonában volt. Egy másik példányát Benczúr 1958-as budapesti emlékkiállításán állítottak ki 7-es sorszám alatt, és reprodukálták a katalógusban (olaj, vászon, 40 x 50,5 cm. Jelezve jobbra lent: B. Gy.).

4 Gerő Ödön: Benczúr Gyula pátosza. In: Művészetről, művészekről. Budapest é. n., 199–201.

5 Vajk megkeresztelése. Vázlat. Olaj, vászon, 89,5 x 114 cm. Jelezve jobbra lent: Benczúr Gyula München 1870. A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Leltári száma: 2717. Kiállítva: Benczúr 1958-as budapesti emlékkiállítása, 31. sorszám. Reprodukálva a művész székesfehérvári kiállításának katalógusában, 1960.

6 L. Mihalik Sándor: Benczúr Kassán. Felsőmagyarországi Rákóczi Múzeum, Kassa 1944, 40.

6a L. 6. képünket. Olaj, vászon [?], 89,5 x 114,5 cm. Magántulajdon. Kiállítva: Benczúr 1958-as budapesti emlékkiállítása, 32. sorszám. [Vö.: MNG ltsz. 1921-752. Papír, ceruza és lavírozott szépia, 438 x 583 mm]

7 Mihalik i. h. A részletkép a művész ajándékaként az egykori Felsőmagyarországi Rákóczi Múzeum tulajdonában.

8 Telepy Katalin: Előszó Benczúr 1958-as budapesti emlékkiállításának katalógusához. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1958, 9.

9 Pogány Ö. Gábor: Előszó a Magyar festészet a XIX. században c. állandó kiállítás katalógusához. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1957, 16.

10 I. h.

11 Hunyadi László búcsúja, 1866. Olaj, vászon, 147 x 121 cm. Jelezve jobbra lent: Benczúr Gyula 1866. A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Leltári száma: 2773. Reprodukálva: Telepy i. m. 3. kép.

12 Berzeviczy Albert: Benczúr emlékezete. Akadémiai Értesítő 292–396. füzet. Budapest 1922, 160.

13 V. László és Cillei, 1870. Olaj, vászon, 123 x 222 cm. Jelés nélkül. A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. Leltári száma: 2796. Reprodukálva: Pogány Ö. Gábor i. m. 18. kép.

14 Homér Lajos: Benczúr Gyula. Budapest 1938, 25–26.

15 I. h.

16 Medici Mária megkoronázása, 1621–1625. Olaj, vászon, 3,94 x 7,27 m. Párizs, Louvre

17 Napóleon koronázása a Notre-Dame-ban, 1808. Párizs, Louvre

18 Felvinczi Takács Zoltán: Képes tárgymutató Benczúr Gyula és tanítványainak kiállításáról. Budapest 1921, 11.



## ZICHY MIHÁLY MŰVEI AZ ANGOL KIRÁLYNŐ GYŰJTEMÉNYÉBEN

Zichy Mihály (1827–1906) témaköreit és életútját tekintve is romantikusan sokszínű pályájának csupán epizódjai a skóciai utazások. Az itt készült vadászrajzokat azonban mindegyik kritikus igen magasra értékelte, s történeti zsánereivel, társadalmi, erkölcsi, vallási kérdéseket taglaló, allegorikus utalásokkal zsúfolt historizáló kompozícióival szemben legjobb művei közé sorolta.[1]

Az elszegényedett nemesi családból származó Zichy itthon Marastoni Jakabnál kezdte tanulni a festőmesterséget, majd Bécsben Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) egyik legkedveltebb tanítványa lett. Waldmüller ajánlotta a cári család pártfogásába is a fiatal festőt, aki 1847-től a cár testvérének a lányát, Katalint tanította rajzolni. 1849-től önállóan működött; Szentpétervárott portrékat, nagyméretű olajképeket és miniatűröket festett, daguerrotípiákat retusált. 1852-től újra a cári családnak dolgozott, méghozzá olyan sikerrel, hogy hét év múlva a cár „udvari festője” címet is elnyerte.

Feladata lett a cári udvar diplomáciai eseményeinek, szórakozásainak a megörökítése. Rajzait, akvarelljeit Európa legtöbb királyi udvarában ismerték, vásárolták, ajándékozták. Az egyik legkedveltebb időtöltés, a vadászat megörökítése fő specialitása volt. A cári családdal rokoni kapcsolatban álló angol uralkodócsaládból a szenvedélyes vadász hírében álló angol trónörökös, a későbbi VII. Edwarddal is egy vadászaton ismerkedhetett meg.[2]

Zichy a walesi herceg meghívására 1871 szeptemberében ment először Londonba és a skóciai Abergeldie és Balmoral kastélyokba. Bár néhányan feltételezik, hogy 1872-ben is megfordult itt, valószínűbb, hogy a következő utazásra csak 1874-ben került sor.[3] Egy, az Állami Orosz Múzeumban őrzött vázlatfüzet tanúsága szerint 1877-ben is járt Skóciában.[4]

Az itt készült vadászrajzok közül néhány jól ismert darabja az életműnek, de a sorozatot egészében még soha sem sikerült összegyűjteni. A legismertebb az a három vadászkép, *A megtalált szarvas*, *A szarvas leszállítása a hegyről*, *A szarvas szállítása*, amelyeket a még Zichy életében megjelent többnyelvű albumban reprodukáltak.[5] Az album szerzője a képek magyarázataként a skót vadászszakásokat írta le. Ugyanezeket a reprodukciókat, ugyanezt a kísérő szöveget találjuk Londesz Eleknek az 1902-es, több szerző által jegyzett Zichy-monográfiához illesztett képjegyzékében és leírásában.[6]

Lázár Béla közölte a legtöbb reprodukciót a vadászrajzokról, köztük az angol királynő tulajdonában lévőkről is, de a képek méretének, dátumának, lelőhelyének meghatározása nélkül.[7] Az angol szakirodalom is említi a rajzokat.[8]

A Magyar Nemzeti Galéria két, 1875-ben készült munkát őriz a sorozatból: a *Skót vadászjelenet* című akvarellt és a *Jelenet a skót vadászatok* című sorozatból egy rézkarcot.[9] Mindkettő megjelent az említett albumban. Ezen kívül a kaposvári Rippl-Rónai Múzeumban (*Fáklyatánc*), a zalai Zichy Mihály Emlékházban (*A megtalált szarvas*, *Kardtánc*) és magángyűjteményben található még vadász témájú munka.[10]

A *Jelenet a skót vadászatok sorozatból* című rézkarc a hegytetőn hősi pózban álló, nagy kendőt lengető skót vadászt ábrázol zsákmányával, aprólékos pontossággal leírt helyi viseletben, vadásztáskával, harisnyájában vadászbicskával. A kompozíció Zichy korábbi romantikus témájú illusztrációit idézi emlékezetbe. Levegős tájban, sziklás hegyvidéken mozognak a színpadias gesztusokkal ábrázolt, mégis a valóság illúzióját keltő figurák.

A magyar gyűjteményekben lévő munkákon és a korabeli kritikákban, monográfiákban leírtakon kívül további művek létezésére elsősorban Zichy naplójából következetttem, amely Pintér Ákos újságíró Szentpétervárott, 1902. május 10. és 23. között készített másolatában maradt fenn.[11] A naplóra, valószínűleg még az eredetire, néhány mű erejéig Lándor Tivadar is hivatkozott.[12]

A skóciai sorozat korabeli ismertségével szemben a grafikák nagy részének „eltűnése” azzal magyarázható, hogy a trónörökös tulajdonába kerülve a legkedveltebb királyi pihenőhelyek csupán a család és szűk körű meghívottak által látogatott helyiségeit, a norfolki Sandringham palota és a skóciai Balmoral kastély szobáit díszítették és díszítik ma is, kivéve egyetlen tollrajzot, amely a Windsor kastély grafikai gyűjteményében található. Zichy Mihály Rexa Dezsőnek 1900. július 2-án írt leveléből kiderül az is, hogy a herceg nagy becsben tartotta a műveket, de féltékenyen őrizte is őket. Közzétételüket „ő fensége ... nagyúri szeszélyből komolyan megtiltotta és azzal fenyegetett, hogy az én rajzaimat elégeti, ha ezek másolatban megjelenének”. [13]

### *Zichy Angliában*

Zichy első, 1871-es angliai utazásáról szinte minden monográfusa megemlékezik, de a meghívás körülményeiről szinte semmit sem tudunk. Valószínű, mint erről már korábban is volt szó, hogy a walesi herceg valamelyik cári vadászat alkalmával ismerhette meg a festőt, vagy egyik vadászalbumát látta, például az 1859-ben *Őfelsége vadászalbuma* címen egybegyűjtött rajzokat. 1861-ben már megjelent a *Bjelovezsckojei vadászatok* című sorozata is. Az orosz múzeumok még igen sok rajzot, akvarellt őriznek ebből és a későbbi időszakokból is.[14]





1. Zichy Mihály: Legyezőterv: A szerelem hatása (A szerelem diadala) / Design for fan: The Effect of Love, 1866. Sandringham House

Théophile Gautier Zichyt híressé tevő írásában szintén kiemelte a különböző állatok „jellemét” megragadó állatportréit és vadászrajzait.[15] 1858-ban az orosz művészeti akadémia tagjává is mint állatfestőt sorolták be.

Zichy naplójának első, angol megrendelésre utaló bejegyzései a következők:

„299. Chasse au loup avec le Prince de Galles et Pce de Prusse

300. La même chasse pour photographie”[16]

Valamivel később ez olvasható:

„deux éventails pour le Pce de Galles 1000” (a sor végén álló számok a vételárat jelzik.)[17]



2. Zichy Mihály: Legyezőterv / Design for fan, 1867. Sandringham House





3. Zichy Mihály: *Előtte és utána* / "Avant" and "Après": two amorous couples, 1866.  
Sandringham House

A fenti bejegyzés arra utal, hogy a trónörökös már 1871 előtt is jól ismerte Zichyt, s vásárolt, ill. rendelt tőle műveket. Az említett két legyező azonosítható a Sandringham palota állandó kiállításán látható legyezőkkel, amelyek 1866-ban, ill. 1867-ben Pétervárott készültek. Az 1866-os *A szerelem hatása* (*A szerelem diadala*) elnevezésű, tussal, vízfestéssel készült legyezőn a témát aprólékosan körüljáró, egymás mellé zsúfolt, elbeszélő részletekben gazdag jelenetek sorakoznak: csókolódzó, ölelkező szerelmespárok, kísértő és kísértésbe vitt nőalakok, gyerekeket dajkáló férfi és nő, párbajozók, s egy kosárba kitett csecsemő is látható többek közt.[18] A következő évekből való legyezőn, mely Clarence hercege születésnapja alkalmából készült, putókat látunk különböző játékos foglalatosságokba merülve. A középső puttó kezében „Ich dien” feliratú szalag van.[19] A Zichyre olyannyira jellemző elbeszélő gazdagság helyett itt a festő megelégedett a rokokó közhelek felújításával.

Évekkel később, az 1873-as feljegyzések között, a naplóban még egy legyezőterv található: „Projet d'éventail pour les noces de la gduc Marie avec le Duc d'Edinburgh (Commende de Sa Majesté l'Impératrice).”[20] A legyezőtervet vagy az orosz cárné, vagy az ekkor már az India császárnője címet is viselő Viktória királynő rendelte másodszülött fia, Alfréd és Marie, II. Sándor cár leányának házassága alkalmából. Talán azonos azzal a harmadik legyezővel, melyet szintén a Sandringham palotában őriznek, de amelyet nem lehetett megtekinteni.

Jóval a Zichy első látogatását megelőző évekből való az 1866-os datálású, Szentpétervárott készült *Előtte és utána* című akvarell, amely ma a Sandringham palotában, az edinburghi herceg nappalijában van.[21] Címe és dátuma alapján azonosítható a naplóban „Un dessin grivois avant et après” címen felírt tétellel.[22] A barna alapra könnyű kézzel festett akvarellen ugyanazt a szerelmespárt látjuk két különböző időpontban. Egy középre helyezett lámpával jelzi a művész, hogy két időpontról van szó. Az alsó képmezőben édeskés mosolyú, kezében tükröt tartó amorett látható, aki cinkosan a nézőre tekint.

A cím emléketbe idézi a kortárs orosz zsánerfestők és Zichy által is igen kedvelt William Hogarth azonos című, két változatban is megfestett olajfestményét (*Előtte és utána*, 1730–1731). Zichyre feltételezhetően hatottak Hogarth szatirikus, moralizáló, tanító céllal készült metszetei, s talán a barokkos színpadiasság némely eleme is hozzá vezethető vissza. (Gyűjteményében egy Hogarth metszeteit tartalmazó albumot őrzött.) Említett, azonos című és azonos témát feldolgozó műveik esetében azonban inkább a 18. századi francia erotikus könyvillusztráció gyökeresen eltérő interpretációjáról van szó. Hogarth e korai munkái „szatirikus szándékú” „földközeli angol megfelelői” a francia udvari festészetben kedvelt pásztorjeleneleknek.[23] Zichy közelebb áll közös forrásuk elegáns, könnyed hangvételéhez.



Zichy csak 1871-ben tehetett eleget a walesi herceg meghívásának.[24] Ekkor hosszabb szabadságot kapott, s beutazta fél Európát. Velencében, Münchenben, Berlinben, Düsseldorfban járt. Angliába példaképe, Louis Gallais belga festő meglátogatása után ment. Élményeit német nyelven írta meg, s elküldte a hercegnek is.[25] A későbbi monográfiákban bőven idézett, magyar nyelven is megjelentetett élménybeszámolóját még ez évben négy folytatásban közölte a Vadász-és Versenylap.[26] Ahogy más vadásznaplóiban, a vadászatok mellett rendkívül érzéketlenül írta le a tájat, a helyi szokásokat is.[27]

A szigetországot korábban csupán az irodalom közvetítésével ismerte: Byron Mazzeppáját, Don Juanját illusztrálta. A napló először 1866-ban említ Falstaff témájára készült munkát, később több Shakespeare nyomán készült műve is született a németalföldi zsánerek akkor rendkívül divatos modorában.[28] 1871-ben a herceg közvetítőjének, Arthur Ellisnek adta el egyik *Falstaff-illusztrációját*. [29]

Az angliai utazás nem elsősorban képzőművészeti vagy irodalmi élményt jelentett számára. Zichyt a „szédítő sebességgel robogó” vonat, a hatalmas ipari létesítmények, az ország egyedi szokásai, intézményei nyűgözték le. „Az angol nagy és méltóságteljes nemzet, minden intézménye, sőt a magán-vállalatok valami gigantikus jelleget öltenek. Ha az ember Londont látta, úgy a legnagyobb városok is csak nagy faluknak tűnnek föl. A legnagyszerűbb, legmerészebb eszmék csakis angol földön találják a kivitelre szükséges szakembereket és az erre szükséges óriási pénzüsségeket.”[30]

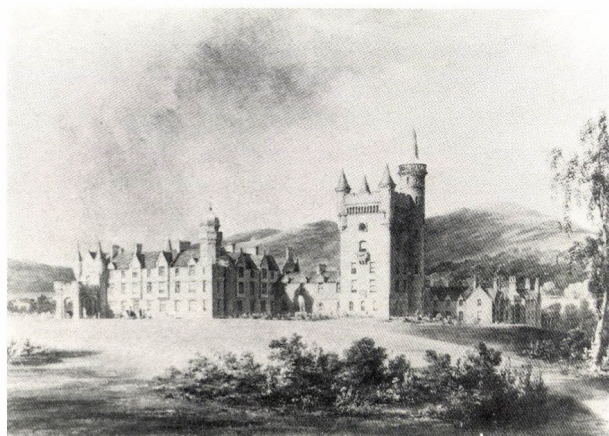
Lelkesedéssel dicsérte vendéglátója, a walesi herceg művészetbeli tájékozottságát. Meglepte, hogy a herceg milyen tisztelettel és megbecsüléssel beszélt a kortárs rajzolókról, festőkről. „Landseer iránti tisztelete majdnem a kultuszig megy” – írta.[31] Zichynek saját kezűleg jegyezte fel az udvar által kedvelt, s megismerésre ajánlott jeles angol művészeket, köztük Sir John Gilbertet, a *The Illustrated London News* rajzolóját, aki Zichyhez hasonlóan igen termékeny illusztrátor is volt.[32]

Edward folytatta szülei műpártoló tevékenységét, amelyre erősen hatott a kortárs művészek patronálásának 1830 körül kibontakozó divatja, s ez némiképp hát-



5. Edwin Landseer nyomán W.H. Simmons metszete: Királyi sportok hegyen és tavon / engraving by W. H. Simmons after Edwin Landseer: Royal Sports on Hill and Loch

térbe szorította a régi mesterek gyűjtését is.[33] Viktória és Albert, bár lelkesedtek a régi korok művészetéért, s a windsori kastélyban létrehozott új grafikai kabinetet maguk rendezték be, elsősorban a kortárs művészeket pártfogolták. Az általuk kedvelt alkotóktól évről évre vásárolt rajzokból, metszetekből albumokat készítettek.[34] Hogy kiket kedveltek, gyűjtöttek, azt jól érzékelteti a már említett, a herceg által összeállított lista, amelyre Sir John Gilberthez hasonló, elsősorban topografikus jellegű műveket és kellemes témájú zsánereket készítő grafikusok kerültek. Itt Sir John Everett Millais neve is olvasható, aki ekkor már jóval preraffaelita korszaka után volt.[35] Az 1870-es évek ünnepeit festője, Sir Frederick Leighton mellett a szimbolizmus felfedezésével újraértékelt George Frederick Watts neve is szerepel az említett listán, de Zichy egyikükkel sem került személyes kapcsolatba.[36] Bár Watts és Zichy is gyakran alkalmazta ugyanazt a képi toposzt, a szárnyas férfialakot, a magyar mester közelebb maradt az allegorikus fogalmazáshoz, s pesszimizmusuk is más gyökerekből fakadt. Zichy forrásai francia mesterek lehettek, elsősorban Eugène Delacroix. A később, franciaországi éve alatt festett *Az emberi tehetetlenség* című kompozíciója Jean-Baptiste Mauzaisse (1781–1844) időallegóriájával (*Az idő megmutatja a romokat és műremekeket, amelyeket később felfedeznek*) mutat rokonságot.



4. James Giles: Az új Balmoral kastély délkeleti homlokzata / New Balmoral Castle, Design for the south-east front, 1853. Balmoral Castle (reprodukció)



6. Zichy Mihály: A halott szarvas hazaszállítása / Bringing Home the Dead Stag, 1872. Balmoral Castle (reprodukció)





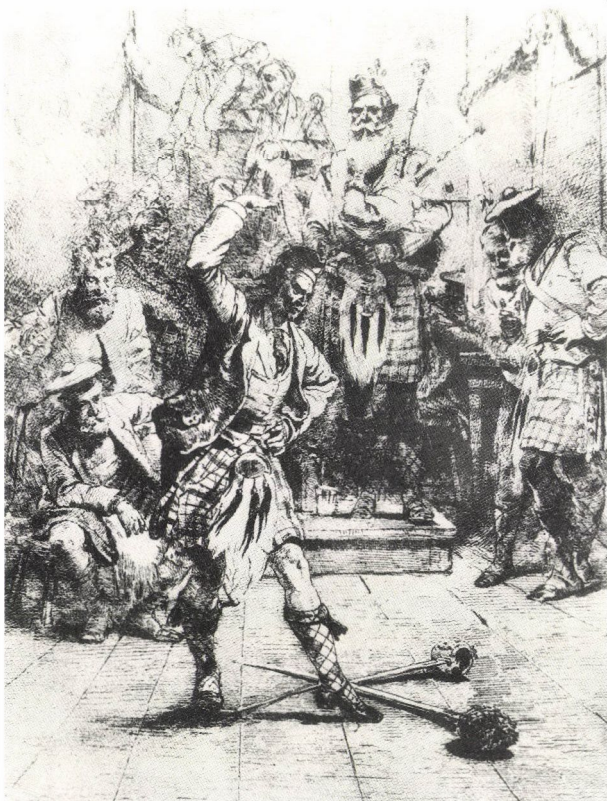
7. Zichy Mihály: Falatozás a vad követése közben a Lochnagaron / Luncheon out stalking on Lochnagar, 1872. Balmoral Castle (reprodukció)





8. Zichy Mihály: Skót vadászok bálja Abergeldie-ben / The Ghillies' Ball at Abergeldie, 1872. Balmoral Castle (reprodukció)

Zichy másik kellemes meglepetése a baráti, közvetlen légkör, a családi hangulat volt, amelyet szintén a Skóciát felfedező, s pihenésének fő helyévé avató Viktória királynő honosított meg. Gyakran meghívta ide kedvelt festőit, s gyermekeivel együtt lelkes nézője volt a helybeli sportjátékoknak, a vadászatok követő báloknak. Gyermekeit a skóciai vakációkon helyi viseletben járatta. Jóllehet, Zichy látogatásakor a férje halála óta elvonultan élő királynő már alig vett részt a szórakozásokban, és a Balmoral kastélyt felkereső Zichyt sem fogadta, a herceg



9. Zichy Mihály: Kardtánc, 1874–1875. Zala, Zichy Mihály Emlékház / Sword Dance, 1874–1875. Zala, Zichy Mihály Memorial House

és családja követte az általa meghonosított életmódot. Mindez kellemesen érintette a cári udvar eltérő életstílusához szokott festőt.

A számtalan írásbeli utalás ellenére a szakirodalom nem ismer 1871-ből származó vadászrajzot. A naplóban azonban a liszínói és gatscsinói vadászatok között a walesi hercegnek készült munkák is vannak:

„426 Tarde venientibus osse. Die nehmen nus (?) alles weg

Pour S.A.R. le Prince de Galles (fait en Écosse Abergeldie)

Menu à l'arrivée de la Princesse

Total de tué

Menu de chasse pour Sandringham

Scène de jeu”[37]

Ezek közül az utolsó tétel valószínűleg azonos a *Whist játszma Abergeldie-ben* című, inkább csak vázlatnak nevezhető, 1871 októberi dátummal ellátott tollrajzzal, amely a windsori kastély grafikai gyűjteményében van.[38] A kártyázókat egy Abergeldie kastély felíratot viselő papírra rajzolta. Az aláírások szerint a következők ülnek az asztalnál: bal oldalon, skót szoknyában az edinburghi herceg, jobb oldalon a pipázó walesi herceg, a nézővel szemben Col. Haig és háttal Mon. Brasseur.

1872–1873-ból azonban egész sorozat található a Balmoral kastély lakosztályaiban, az ebédlőt pedig teljes egészében Zichy szépiarajzai díszítik. A dátumeltérés oka, hogy a helyszínen készült rajzokat Pétervárra visszatérve dolgozta ki, s innen küldte el a megrendelőnek. A kastélyban lévő művek egységesen a skóciai vadászat eseményeit és az ehhez kapcsolódó ünnepségeket dolgozzák fel: a vad felkutatását, becserkészését, a lövés pillanatát, a lelőtt szarvas felkutatását, a jeladást, a vadászat közbeni pihenőket, a zsákmány póni lovakon való szállítását, a skót vadászok, a ghillyk bálját, a skót táncot.[39]

Zichyt megihlette a kopár táj, a sziklás hegyek, a csúcsokról szélesen kitaruló panoráma, a helyi viselet és a gondosan őrzött népszokások. A grafikák „címe” is tükrözi, hogy a vadászat eseményeinek pontos megörökítése, a szereplők, a táj, a ruházat aprólékos leírása volt a cél. Sorozata klasszikus akvarellista hagyományt követve készült: a figurákat és a táj körvonalait a tőle megszokott biztos könnyedséggel, frissességgel tussal, tollal rajzolta meg, majd a 18. század vízfestőinek módjára egységes színnel vonta be a felületet. A részletekben gazdag elbeszélő jeleneteket szépiával, néhol kék lavírozással festette – levegőssé, könnyeddé téve a kompozíciót.



10. Carl Haag: Este Balmoralban / Evening at Balmoral, 1854. Balmoral Castle (reprodukció)



ókat. A tájképek többségében még átfestéseket, több réteget sem alkalmazott, végtelenül puritánul, kevés eszközzel érzékeltette a párás levegőt, a messzeséget, a fényt. Ez az akvarelltechnika igen kedvelt volt a kortárs angol mesterek között is, s könnyűvé tette a metszethe való átírást.

Zichy a kitűnően megfigyelt részleteket, az embert és a tájat, a száguldó szarvascsordákat gondosan kiszámított, hatásosan felépített kompozíciókba sűrítette. Néhol szinte monumentális jelleget kölcsönzött a vadászjelenségeknek. Nyugalom és fenséges magány hangulatát kelti *A halott szarvas hazaszállítása* című, a már említett Zichy-albumban is közölt rajz.[40] A skóciai vadászrajzokon az áttetszőség, a fény igen nagy szerepet játszik. *Közelítés a vadhoz - a szél vizsgálata újságpapírral* tárgyú szépiarajzán az újságpapírt tartó figura szinte teljesen feloldódik a fényben.[41]

Az oroszországi vadászrajzokhoz hasonlóan Zichy portrészzerűen ábrázolta az előkelő társaság tagjait, neveiket is gondosan felírták a lap szélére. A kompozíció középpontjába mindig a herceget helyezte, aki mindenütt skót nemzeti viseletben és pipával látható. Barátságukról tanúskodik több lap is: egymás mellett ülnek a szarvaslesen vagy beszélgetve uzsonnáznak a sziklás hegyoldalon.[42]

A herceget kísérő helyi vadászokat, a ghillyket több rajzon, hol a mozgalmas vadászjelenetek mellékszereplőiként, hol főszereplőként, portrészzerűen is megörökítette.



11. Zichy Mihály: *Vadászszakmánya Abergeldie-ben: a szarvasok szemlére tétele (A szakmánya bemutatása) / A larder at Abergeldie: showing the stags, 1872-1873. Balmoral Castle (reprodukció)*

Egyik kompozicionálisan legkérleltebb rajzán is skót vadászokat látunk (*A Lochnagaron*).[43]

Berkovits Ilona Zichy skóciai műveit Gustave Courbet szarvas-ábrázolásaihoz hasonlította, de a sorozatot Sir Edwin Landseernek, a korabeli Angliában és a királyi család körében is rendkívül népszerű szarvasképeivel is



12. Zichy Mihály: *Skót tánc („Reel”) Abergeldie-ben (Skót fáklyatánc), 1872-1873. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum / A Reel at Abergeldie, 1872-1873. Kaposvár, Rippl-Rónai Museum*





13. Zichy Mihály: Uzsonna az Abergeldie erdőben / Picnic at Abergeldie Wood, 1873. Balmoral Castle (reprodukción)

összevethetjük.[44] A Balmoral kastélyban Zichy az ünnepeket, Viktória királynő által Skóciába többször meghívott mester számos művét láthatta. Zichytől távol állt mind a Courbet realista ábrázolásait is átható, felfokozott érzelmeket sugalló romantikus természetimádát, mind Landseer néhol szimbolikus szándékú megközelítése, például *A szentély* című festményét jellemző „magasztos és misztikus természetfelfogás”. [45]

Ellenben közvetlen példaként állhattak előtte Landseer kevésbé ismert, Viktória királynő megrendelésére készült munkái, így a *Viktória királynő rajzol a Laggan tónál* című (1847) vagy a *Királyi sportok hegyen és tavon* című, metszetváltozatban is ismert festményei, amelyek a helyi szórakozásokat, viseleteket, de elsősorban a királyi családot örökítették meg. Az összevetésből kiderül, hogy Zichy ugyanezeket a helyszíneket, gyakran ugyanazokat a témákat dolgozta fel, mint korábban itt járt festőtársai. Így a *Skót vadászok bálja Abergeldie-ben* című szépiarajzán látható bálterem, középen a helybeliek híres kardtáncát járó figurával, az előzőleg itt dolgozó svéd Carl Egron Lundgreen 1859-es akvarelljén is szerepel.[46]

Írásos emlékezéseiből azt is megtudjuk, milyen kötetlen volt a hangulat, a bálokon a walesi herceg és a hercegné szobalányokkal és vadászokkal táncolt. A középen látható, kardtáncot járó nemes alakot később rézkarcban is feldolgozta.[47] Ahogy elődeit, így a braemari játékokat megörökítő Carl Haagot (*A kardhordozó*, 1853), őt is megragadta a hagyományok ereje, a viselet szépsége.[48]

Zichy műveinek legközelebbi témabeli előképét a Németországban született és tanult Carl Haag munkái között kereshetjük. Az Angliába áttelepedett Haag igen sok toll- és szépiarajzot készített Skóciában a királynő megrendelésére. Delia Millar megállapítása szerint Zichy Haag műveinek közvetlen folytatója volt.[49] Zichy egyik rajzán, Carl Haaghoz hasonlóan, a sziklás táj kanyargó ösvényein lovagló előkelő társaságot spirális ívet leíró kompozícióba fogva jelenítette meg.[50]

*Vadászsákmány Abergeldie-ben: a szarvasok szemlére tétele* című szépiarajzán az Abergeldie kastélyt látjuk holdfényben, az épület előtt felsorakozó fáklyásokkal és vadászokkal, akik bemutatják a társaság hölgytagjainak a zsákmányt.[51] Ugyanezt a témát 1854-ben Haag aprólékosan kidolgozott vízfestményen jelenítette meg. Mindkét művön három fényforrás különböztethető meg, a

holdfény, a kastélyból kiáradó fény, és a fáklyák lángja. Míg Haag festményszerű hatásra törekedett, egységes aransárgás tónusba fogta a képet, Zichy tisztán grafikus eszközökkel dolgozott, bár a sorozat más darabjaihoz képest ő is több fedőfehéret használt a fáklyák világosságának érzékeltetésére. A kastélyból kiáradó fényben szinte áttetszővé válnak a fehér ruhás nőalakok.

Ugyanez a helyszíne a *Skót tánc („Reel”) Abergeldie-ben (Skót fáklyatánc)* című grafikának, amely akár illusztrációja lehetne a cikkében leírtaknak: „vége felé a zene üteme és a mozdulatok egyre gyorsultak, körülbelül csárdásunkhoz hasonlólag, a táncosok folyvást kezükbe tartván a fáklyákat, a mi az egésznek sajátos vad színezetet kölcsönzött.”[52] Zichy remekelt a tánc vad forgatagának érzékeltetésében, sürített, feszítetten ábrázolta a táncoló párokat. Erős fény-árnyék hatásokkal dolgozott, az ég szürkés-kék, a ház barnás tónusú, a füstön épp csak áttetszenek a ház körvonalai.

A téma másik feldolgozása, mint említettük, a zalai Zichy Múzeumban van.[53] A festő ezen kissé megváltoztatta a nézőpontot, a táncolók elhelyezkedését. A színek mélyebbek, a fedőfehérral erősített fáklyafény szinte izzik a sötét háttér előtt.

A skót vadászképeket könnyedén beilleszthetjük a 18. századtól rendkívül divatos, topográfiai jellegű, a „helyi színeket”, népviseleteket, utazási élményeket megörökítő rajzok, akvarellek sorába, amelyek többek között a főurakat utazásaikra elkísérő festőktől maradtak ránk. Zichy hihetetlen gyorsasággal alkalmazkodott a helyi kíváncsiakhoz, tradícióhoz, így közel került azokhoz a mesterekhez is, akik egy jellegzetes angol festészeti ág, a IV. György király idején jelentőssé váló, ún. Sporting Art művelői közé tartoztak.[54] A Sporting Art lényege nemcsak a vadászat elbeszélő jellegű megörökítése, hanem a táj hű leírása és a benne tevékenykedő figurák portrészerű ábrázolása volt.[55]

Az angliai meghívás jelentős változást hozott Zichy hazai megítélésében. Tulajdonképpen ekkor tört meg a jég Zichy körül, aki nem csupán a kemény kritikáknak köszönhetette népszerűtlenségét, hanem elsősorban annak, hogy a magyar forradalmat leverő cár szolgálatában állt, fényűző udvarának jól fizetett festője volt.

A walesi herceg meghívása egyszeriben a világhírű magyarok sorába helyezte. Az angol életmódról, Londonról, a kensingtoni kiállításokról rendszeresen beszámoló Vasárnapi Ujság méltató cikket közölt Zichyról, idézve a Vadász- és Versenylapban megjelent írását. A cikk szerzőjének zárszava szerint Zichy „... egyike azon választottaknak, ... kikre mint nemzeti becsületünknek a külföld előtt képviselőire... méltán büszkék lehetünk.”[56]

A festő következő angliai látogatására már egészen más körülmények között, 1874 novemberében került sor. Ez évben nehezen kiharcolt 2000 rubeles nyugdíjával Párizsban telepedett le, hogy végre saját elképzelései szerint dolgozzon. Pályája csúcspontján érezte magát. Párizsban Théophile Gautier Szentpétervárott írt cikkének köszönhetően, melyben a francia kritikus Goyához, Gustave Doréhoz hasonlította, sőt „monstre de génie”-nek nevezte, ismert volt a neve.[57] Esményei azonban már nem az új törekvésekhez, hanem a későromantikus generációhoz, a historizmus festőihez kapcsolódtak.

Most már nem volt akadály, hogy újra elfogadja az angol trónörökös meghívását. Ekkor készült művei azonban nehezen azonosíthatók. A napló 1874-ben és 1875-ben több, a korábbi rajzokkal megegyező című, nehezen identifikálható művet említ:





14. Zichy Mihály: Sandringhami jelenetek (Sandringhami emlékek) / Scenes at Sandringham, 1874–1875. Sandringham House





15. Zichy Mihály: Skót vadászjelenet, 1875. Magyar Nemzeti Galéria / Scottish Hunting Scene, 1875. Hungarian National Gallery

„Pce de Galles

16. L'alarme seppia [...]

3. Menus, pour les chasses Impériales (Emp. d'Autriche, Pce de Galles, Andrassy)" [...]

„Le pony chargé d'un cerf tué aquarelle 2500 fcs payé" [...]

„The sword danse à l'eau forte" [...]

„vendu Le cerf tué 2000

vendu Transport du cerf 7 seppia 2000" [...]

„Danse aux flambeaux en Écosse (curée) aquarelle 1500"[58]

Ekkor készülhetett a már korábban említett *Kardtánc*, melyet a naplóba is kivételesen félig angolul jegyzett be: „The sword danse à l'eau forte".

Művei tanúsága szerint nemcsak Skóciában járt, hanem a királynő által 1862-ben, a trónörökös számára vásárolt Sandringham palotában is. A *Sandringhami jelenetek*, ill. a naplóban *Sandringhami emlékek* címen bejegyzett akvarell a felirat szerint 1874 októberében készült, bár csak a következő évben dolgozta ki.[59]

A lap ma is Sandringhamban van, a reggeliző szobaként és a walesi herceg dolgozószobájaként egyaránt szolgáló helyiségben függ, a kandalló felett. Az akvarell a könyv- és folyóirat-illusztrációkban gyakran alkalmazott kompozíciós sémát követi, több kisebb önálló kép dekoratív összekapcsolásával jött létre. Az udvar foglalatosságait, szórakozásait örökíti meg. A középső képrészleten jól felismerhető a palota oszlopos karzatú szalonja. A többi részleten zongorázó nőket, kártyázókat, biliárdozókat látunk. A sötét alaptónust az apró ecsetvoná-

sokkal felvitt színfoltok és a fedőfehér világító pontjai élénkítik.

Igen sokat foglalkoztatta Zichy monográfusait, vajon miért nem fogadta el a walesi herceg hosszabb időre szóló megbízását, miért nem maradt az angol udvarban. A trónörökössel jó viszonyban volt, olyannyira, hogy indiai utazására is meghívta a festőt.[60] Talán félt az orosz cár rosszasásától és a diplomáciai bonyodalmaktól, talán Anglia – Franciaországhoz képest – idegen volt számára, a nyelvet sem beszélte. A sokféle indok közül a legmegalapozottabbnak mégis az látszik, hogy a sokévi udvari szolgálatból felszabadulva, végre a saját útját akarta járni. Bármennyire is szimpatizált az angol udvarban tapasztaltakkal, abban a lélektani pillanatban, amikor végre elérte, hogy szabadon alkothasson, érthetően nem akart újra udvari szolgálatba állni.[61]

A párizsi évek kudarcainak ismeretében el lehet játszani a gondolattal, nem lett volna-e szerencsésebb Angliában maradnia. A Zichy által bravúrosan művelt rajzot, akvarellt sehol sem becsülték meg jobban mint Angliában. Itt valóban elismerték a grafika önállóságát, egyenértékűségét, s igen széles volt a műkedvelők, gyűjtők tábora is. Viktória királynő is nagy kedvvel rajzolt, akvarellezett, s gyűjtött. A viktoriánus szalonok elmaradhatatlan dísze volt a vízfestmény. Az 1804-ben létrejött Old Watercolour Society a Royal Academy mellett a legrangosabb képzőművészeti társaságnak számított, ahol a kiállításokra gyakran súlyos, olajfestményeknek kijáró aranykeretbe helyezték a grafikai műveket.[62] Zichy skóciai rajzai közül hármat



16. Zichy Mihály: Jelenet a skót vadászatokból, 1875. Magyar Nemzeti Galéria / A Scene from Scottish Hunts, 1875. Hungarian National Gallery



(Vadászsákmány Abergeldie-ben: a szarvasok szemlére tétele, A Ballochbuie erdőben, Skót tánc („Reel”) Abergeldie-ben) 1873-ban bemutattak a Royal Academy kiállításán. A napló szerint több angol megrendelője is volt, mindegyiknek a herceg és Zichy között közvetítő Arthur Ellis, valamint Lord Carington neve olvasható. A *Királyi kegy* című, azóta elveszett akvarelljét is mint angol tulajdonban lévő említik.[63]

A skóciai vadászrajzok néven emlegetett együttes több szempontból is Zichy oroszországi vadászrajzai közé illeszthető, mégis különálló egységet képez. Nemcsak azért, mert az egyes lapok ugyanazon méretben, ugyanazon technikával készültek, hanem egységesen magas szintű technikai kivitelezésük miatt is. A gyakran a gyors megjelenítés kényszerét magán hordó, vagy láthatóan rutinból készült, udvari eseményeket megörökítő oroszországi rajzokkal szemben itt koncentráltan, egyenletes színvonalon dolgozott. A szépia festői használatával szerencsésen ellenpontosította a rajzos részleteket.

Feltétlenül inspirálóan hatott rá a környezet, jóllehet közvetlenül csak udvari festő elődeinek példáját követte. Munkáin nyomát sem lelmi az akvarellben atmoszférikus hatásokkal kísérletező nagy angol tájképfestők újító kedvének vagy Turner vizionárius látásmódjának. Nem ismerte meg az angol művészeti élet új tehetségeit, irányait sem. Technikája egyéni készségének és hosszú

évek rutinjának eredménye, melyet az új feladat új erővel töltött fel.

Ezeket a rajzokat Zichy hetvenes években készítette, társadalmi kérdéseket felvető allegorikus akadémikus vásznaival szemben a romantikus természetleírás patetikus hangnemét, a realizmus részletehűségével ötvözte, s meghatározó maradt néhány, a hivatalos megrendelésből fakadó jellegzetesség is. A polgári józanságú udvar életmódjának, eszményeinek hagyományos kompozíciós sémák szerint felépített, fotószerű pontosságú megjelenítését kívánta. Az ekkor már ismert, s egyre tökéletesedő fotózással szemben a királyi udvarok még sokáig ragaszkodtak a főbb események rajzzal, akvarellrel történő megörökítéséhez is. Ugyanakkor művészi igényeik nem terjedtek túl a magas technikai színvonal és az ismert képtípusok alkalmazásának megkövetelésén. Zichy rajzain a szereplők társadalmi súlyából fakadó kötelező emelkedettség és a kor diktálta naturalizmus keveredik. Eszményekkel, gondolatokkal, javító, oktató szándékkal telített festményeinek kiegyensúlyozatlanságával, némelykor technikai fogyatékoságaival szemben a vadászrajzokon grafikai eszközeit ökonomikusan, teljes tudatossággal használta. Zichy ezen a skálán mindent tudott, s ahogy ezt a skóciai rajzok példázzák, még megújulni is képes volt az adott határok között.

Gellér Katalin

## JEGYZETEK

Mindenekelőtt szeretnék köszönetet mondani a királynő öfenségének, hogy engedélyezte számomra a királyi gyűjtemény zárt, közönség által nem látogatható részének a megtekintését. Köszönöm Christopher Lloyd, a Royal Collection öre segítségét is. Hálával tartozom Henrietta Ryannak és Mrs Jane Robertsnek, a Windsor kastély muzeológusainak, akik nagy segítségemre voltak az anyag tanulmányozásában, és Dr Peter Cormacknek, a William Morris Galéria igazgatóhelyettesének, aki a művek lelőhelyének felkutatásában segített. Ezenkívül köszönettel tartozom a British Councilnek, amely lehetővé tette, s kiválóan megszervezte angliai tanulmányútjaimat.

1 A korabeli francia kritika szerint a skót rajzok felülmúlják társadalomkritikai, morális tartalmú műveit, „rejtvényeit”. „Ezeket (a skót rajzokat) értjük, ezek egyszerűen a természetből vannak véve, ezeket mesteri kéz formálta, figurákat, állatokat egyaránt.” Idézi: *Bényi László-Supka Magdolna*: Zichy Mihály. Budapest 1953, 37.

2 A két udvart dinasztikus kapcsolatok is összefűzték: A walesi herceg feleségének, Alexandra dán hercegnőnek Maria Fjodorovna, III. Sándor cár felesége a testvére volt.

3 A monográfiák kivétel nélkül megemlítik az 1871-es utazást. Lázár Béla és Bende János szerint kétszer, 1871-ben és 1874-ben járt Skóciában. *Lázár Béla*: Zichy Mihály élete és művészete. Budapest 1927, 55–57; *Bende János*: Zichy Mihály élete és művészete. Budapest 1927, 54–57, 68. Berkovits Ilona és Gál István egy 1872-es utazásról is ír. *Berkovits Ilona*: Zichy Mihály élete és munkássága (1827–1906). Budapest 1964, 72; *Gál István*: Magyar-angol művészeti kapcsolatok. Művészet IX. 1968. március, 3. sz., 8. Ez utóbbi nem valószínű, mert egy édesanyjához, 1872 november 14-én írt német nyelvű levelében, előző évi angliai útjáról számolt be, amikor tizenegy rajzát eladta a walesi hercegnek. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (OSZK), Kézirattár, Fond 108/2, V. 989/153 1969

4 *L.(Lilija) Aljosina*: Mihály Zichy. Moszkva 1975, 205; Lázár Béla szerint is kapott még megrendeléseket Zichy párizsi tartózkodása vége felé. *Lázár i. m.* 61–66.

5 *Michael de Zichy*. Sa vie, son oeuvre. Vienne 1895; Zichy Mihály élete és művei. A művész legkitűnőbb alkotásaiból

negyven kép. Budapest, Atheneum, Bécs, Miethke, é. n. (1897), 7, fig. 34–36.

6 *Lándor Tivadar-Gerő Ödön-Londesz Elek*: Zichy Mihály élete. Budapest 1902, 71–72.

7 *Lázár i. m.* 62–67.

8 *Delia Millar*: Queen Victoria's Life in the Scottish Highlands depicted by her watercolour artists. Edinburgh 1985, 136–137, (112–115. kép); *Peter J. M. Mc Ewan*: Dictionary of Scottish Art and Architecture. Woodbridge, Suffolk 1988, 626.

9 Zichy Mihály: Skót vadászjelenet, 1875, szépia, akvarell, toll, tus, papír, 735 x 535 mm, j. l. j.: Zichy 1875, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (MNG), ltsz.: F 59.127; Jelenet a skót vadászatok c. sorozatból, 1875 rézkarc, 793 x 569 mm, Budapest, MNG, ltsz.: G.5968. Mindkettő megjelent az 5-ös jegyzetben már említett Zichy-albumban. Kiállítva: Zichy Mihály emlékkiállítás (*Bajkay Éva* bevezetőjével). MNG Budapest, 1977. szeptember 21–1978. március 1., 55. és 56. sz.

10 Zichy Mihály: Skóciai vadászat: Fáklyatánc, akvarell, papír, 660 x 880 mm, j. k. l.: Zichy, Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum (RRM), ltsz.: 78.7.3; Skóciai vadászat: A megtalált szarvas, tus, toll, papír, 727 x 515 mm, Zala, Zichy Mihály Emlékház (ZME); Skóciai vadászat: Kardtánc, rézkarc, 1874–75, 435 x 341 mm, Zala, ZME; Skóciai vadászat, akvarell, papír, 150 x 200 mm, magántulajdon; Skóciai vadászat, akvarell, papír, 128 x 125 mm, magántulajdon; Skóciai vadászat, akvarell, papír, 130 x 400 mm, j. j. l.: Zichy, magántulajdon

11 Zichy Mihály naplójegyzetei. OSZK Kézirattár, Oct. Gall 80.

12 *Lándor-Gerő-Londesz i. m.* 40.

13 A levél másolatban maradt fenn, az eredeti ismeretlen helyen van. MNG Adattár, 3840/1940 (Rexa Dezső ajándéka)

14 Az orosz múzeumokban őrzött vadász-sorozatok listáját l.: MNG Adattár, 21400/1982

15 *Théophile Gautier*: Zichy. Ford. Rózsaffy Dezső. Budapest 1927, 32, 39.

16 Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 165.

17 Uo. 167.

18 Zichy Mihály: Legyezőtér: A szerelem hatása (A szerelem diadala), toll, ecset, vízfesték és gouache, bőr, m: 145, sz: 530, felirat: Zichy, St Petersburg 1866, Sandringham palota, ltsz.: S324



19 Zichy Mihály: Legyezőterv: Puttók szalaggal, felirat „Ich Dien”, vízfesték, toll, bőr, elefántcsont, 160 x 545, jelzett és datált: 1867, felirat a hátoldalon: Zichy, St Petersburg 1866, Sandringham ház, ltsz.: S328

20 Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 216.

21 Zichy Mihály: „Előtte” és „Utána”: Két szerelmespár, vízfesték és gouache, 395 x 590, jelzett és datált: 1866, felirat: „St Petersburg”, Sandringham palota, ltsz.: S194

22 Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 167.

23 David Bindman: Hogarth. London 1981, 48.

24 Lázár szerint a walesi herceg 1869-ben hívta meg először Zichyt. Lázár i. m. 54.

25 A német nyelvű beszámoló magántuladonban van. Zichy leánya írta le a herceg számára, aki egy melltűvel (az ékszeren „Abergeldie 1872” felirattal) köszönte meg Olga munkáját. Lázár i. m. 57.

26 Zichy Mihály: Tíz nap a walesi herceg vadászatain. Sz. Pétervár 1871 oct. 27. Vadász- és Versenylap XV. 44. sz., 1871. nov. 30., 284–286; 45. sz., dec. 10., 293–295; 46. sz., dec. 20., 300–302; 47. sz., dec. 30., 308–309.

27 Zichy Mihály: (A vasárnapi puskások), Sonntags-Jäger. Autogr. 19. sz. vége, 215 x 175 mm, Megjelent a Vadász-lap 1899-es számaiban átdolgozott szöveggel. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 3075; Bényi László: Zichy Mihály ismeretlen vadásznaplója. Magyar Nemzet, 1971. aug. 23.; Zichy Mihály: Egy pétervári hajtóvadászat. Szerk.: Garami János. Budapest 1994.

28 1866: „chez Beggrow Falstaff au cabaret racontant 350 payé.” Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 167; Zichy Mihály: Falstaff korszál, 1873, akvarell, Szentpétervár, Ermitázs; Falstaff és leány korszál, 1879, szépia, Budapest magántulajdon

29 „Mr Arthur Ellis Falstaff avec des femmes (l’argent) 200 payé.” Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 198.

30 Zichy: Tíz nap... i. m. 284, 309.

31 Zichy: Tíz nap... i. m. 285.

32 Sir John Gilbert (1817–1897) festőként, illusztrátorként, jeles akvarellistaként ismert. Kiemelkedő illusztrációi készültek többek közt Henry Wadsworth Longfellow-hoz, Shakespeare-hez. Irod.: H. M. Cundall: A History of British Water Colour Painting London 1929, 93–94; Christopher Wood: The Dictionary of Victorian Painters. London 1978

33 John Steegman az 1830-as évektől regisztrálja a gyűjtési szokások megváltozását, a régi mesterek helyett a kortárs művészet patronálásának növekvő divatját, mely kapcsolatba hozható a középosztálynak a gyűjtőtevékenységbe való belépésével. John Steegman: Victorian Taste. London, Melbourne, Auckland, Johannesburg 1970 (2. kiad.), 49–54.

34 Jane Roberts: Master Drawings in the Royal Collection From Leonardo de Vinci to the present day. Collins Harvill 1986, 14.

35 Lázár i. m. 62–65.

36 Zichy látogatás helyett lerajzolta a listát író herceget, s a művet elküldte kollégáinak.

37 Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 200.

38 Zichy Mihály: Whist játszma Abergeldie-ben, toll, tus, 213 x 180, j. j. l.: Zichy 1871, f. felirat: October 1871, Windsor kastély, Királyi Könyvtár, Grafikai Gyűjtemény, ltsz.: 17292

39 Zichy töredékes, valószínűleg hibásan másolt naplójegyzetei szerint 1872-ben és 1873-ban a következő műveket készítette a herceg megrendelésére:

1872

„Pour S.A.R. le Prince de Galles

1. Marche sur pony’s, Chasse en Écosse

2. Le chien retenu (Abergeldie)

3. Pürschen

4. Coup double

5. fin de la chasse, le cerf sur pony’s

6. Curée [...]

Prince de Galles

7. Toute la compagnie sur pony’s

8. Le déjeuner

9. Cerf sur pony, retour de la chasse”

„Pour S.A.R. le Prince de Galles

10. Curée en(?) espérance des dames

11. La danse de l’épée”

(Les 11 dessins de l’Écosse marquées dessus achetés par „S.A.R. Mgr. Le Prince de Galles pour 600 L-4350 payé En commission chez T. Mac Lean, Londres, Hay Market 7”

A következő művek vagy 1872 végén vagy 1873 elején készültek:

„12. La liste des artistes Chasse en Écosse

S.A.R. le Pce de Galles

Groupe des petits amours

pour S.A.R. Mme la Psse de Galles

(cadeau)”

„Pce de Galles

13. Le déjeuner dans les montagnes

14. Le signal

15. Coup quadruple

Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 206, 208, 212.

40 Zichy Mihály: A halott szarvas hazaszállítása, toll, tus, gouache szépiával és kék festékkel lavírozva, 604 x 820, szignált, datált: 1872, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22026. Ugyanezt a témát megtaláljuk az Angliában, Viktória királynő megrendelésére dolgozó Sir Joseph Edgar Boehm (1834–1890), magyar művész-dinasztiából származó szobrász 1886-os kompozícióján is.

41 Zichy Mihály: Közéltetés a vadhoz – a szél vizsgálatá újságpapírral, ceruza, toll, tus, szépiával lavírozva, 514 x 723 mm, szignált, datált: 1873, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22029

42 Zichy Mihály: A Lochnagaron: A szarvast figyelve, ceruza, toll, tus, szépia lavírozás, 510 x 726 mm, szignált és datált: 1872, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22027; Falatozás a vad követése közben a Lochnagaron, ceruza, toll, tus szépia lavírozás, 348 x 255 mm, szignált és datált: 1872, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22024

43 Zichy Mihály: Lochnagar felé, toll, tus, szépia és kék festék lavírozás, 366 x 260 mm, szignált és datált: 1872, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22023

44 Berkovits i. m. 95.

45 R. Ormond: Sir Edwin Landseer, exhibition catalogue, Philadelphie Museum of Art, London 1981, 170–171.

46 Zichy Mihály: A skót vadászok bálja Abergeldie-ben, toll, tus, szépia lavírozás, 520 x 735, szignált és datált: 1872, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22012; Egron Lundgren: A skót vadászok bálja, 1859. Reprodukálva: Millar i. m. 72.

47 L. 15-ös jegyzet; „The sword danse à l’eau forte”: Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 226.

48 Karl (Carl) Haag (1820–1915). Bajor művész. Nürnbergben és Münchenben tanult. 1847-től Angliában dolgozott. A Royal Watercolour Society tagja. Sajátos, olajfestmény hatású vízfestmény-technikát dolgozott ki.

49 Millar i. m. 137.

50 Carl Haag: Reggel a Skót felvidéken, 1853, reprodukálva: Millar i. m. címlap; Zichy Mihály: A Ballochbuie erdőben, toll, tus, szépia lavírozás a ceruzán, 730 x 533 mm, jelzett, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22063, kiállítva: Royal Academy, 1873, 10. sz.

51 Zichy Mihály: Vadászszákmány Abergeldie-ben: a szarvasok szemlére tétele, toll, tus, fehérrel kiemelt szépia és kék festék lavírozás, 530 x 732 mm, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22062, kiállítva: Royal Academy, 1873, 8. sz.

52 Zichy Mihály: Skót tánc („Reel”) Abergeldie-ben, toll, tus, szépia és kék festék lavírozás a ceruzán, 518 x 732 mm, jelzett, Balmoral kastély, ltsz.: RL 22064, kiállítva: Royal Academy, 1873, 9. sz.

53 L. 10-es jegyzet

54 William Gaunt: Court Painting in Endland from Tudor to Victorian Times. London 1980, 194.

55 Diana Perkins: British Sporting Art, Tate Gallery, 11 April–2 July 1995, Catalogue.

56 Zichy Mihály. Vasárnapi Ujság, 19. évf. 2. sz., 1872. jan. 14., 14.

57 Théophile Gautier: Zichy. In: Voyage en Russie. Paris 1875, 89.

58 Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 220, 222, 226, 228, 234.

59 Zichy Mihály: Sandringhami jelenetek, November 1874, szignált és datált: 1875, vízfestmény, gouache, 740 x 515 mm,



Sandringham palota, ltsz.: S270 ; „Pce de Galles Souvenirs de Sandringham aquarelle 3500 payé; Lord Carrington Souvenir de Sandringham 2000 payé”

Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 228.

60 Lázár i. m. 62.

61 A herceg és Zichy között később, utolsó párizsi éveiben helyreállt a barátság, s a művész újra kapott megrendeléseket. Erre utal az említett, az Állami Orosz Múzeumban található vázlatfüzet is.

62 Alison Ambrose: *Discovering English Watercolours*. Shire Publications LTD, 1987, 7.

63 A már korábban említett Arthur Ellis, Lord Carington mellett még egy angol vásárlóra is utal a napló:

„Une faveur royale Fusin et aquarelle 1000 payé

acheté par un Anglais (a été exposé a Bruxelles 1873).” Zichy Mihály naplójegyzetei, i. m. 218. A MNG egy Sotheby aukción (1983. február, 177. sz.) vásárolt Zichy-műve, a Medvevadászat (1869) is angol tulajdonban lehetett.

## WORKS BY MIHÁLY ZICHY IN THE COLLECTION OF THE QUEEN OF THE UNITED KINGDOM

The trips to Scotland are only episodes in Mihály Zichy's career (1827–1906) regarded as romantically multicolour both from the point of view of his work and his biography. The hunting scenes made here, however, were highly valued by all his critics and categorized among his best works as opposed to his historical compositions crowded with allegorical references.[1]

Zichy coming from an impoverished aristocratic family started to learn professional painting from Jakab Marastoni in Hungary and then in Vienna became one of Ferdinand Georg Waldmüller's favourite disciples. It was Waldmüller who recommended the young painter into the patronage of the tsar's family. Thus from 1847, Zichy had been teaching the Tsar's niece, Katherina, to draw. From 1849, he was working independently in Saint Petersburg, painting portraits – mainly miniatures – and restoring daguerrotypes. From 1852 on, he worked for the Tsar's family again, and with such great success that seven years later he was awarded the title of “court painter”.

It became his task to record the diplomatic events and the entertainment of the Tsar's court. His drawings and water colours were known, purchased and given as presents in most royal courts of Europe. Recording hunting, a most popular pastime, was one of his main specialties. It was during a hunting party that from the English royal family related to the Tsar's family he met the Prince of Wales, reputedly a passionate hunter, who was later to become Edward VII.[2]

Zichy went to London and the Scottish castles of Albergeldie and Balmoral in September 1871 for the first time, upon the invitation of the British heir to the throne. Although there are assumptions that he went to Scotland in 1872, too, it seems more likely that his next trip took place in 1874 only.[3] According to a sketchbook kept in the Russian National Museum he had been to Scotland in 1877 as well.[4]

Some of the hunting scenes made in Britain are a well-known part of his oeuvre, but so far the series has never been completely compiled. The most famous are the three hunting scenes – *The Deer Found*, *Bringing the Deer Off the Mountain* and *Delivery of the Deer* – which were reproduced in a multi-lingual album published while Zichy was still alive.[5] The author of the album described Scottish hunting customs by way of explanation to the pictures. The very same reproductions and the very same explanations accompany the list of pictures and their descriptions attached to the Zichy monography published in 1902, marked by Elek Londez and by several authors.[6]

The greatest number of reproductions, among them those in possession of the Queen, was published by Dr Béla Lázár, without defining the size, the date and the provenance of the hunting scenes, however.[7] The drawings are also mentioned in British art historical literature.[8]

Even the Hungarian National Gallery preserves two pieces of the series made in 1875; the *Scottish Hunting Scene*, a drawing made with mixed techniques and the etching titled *A Scene from Scottish Hunts*. [9] Both were published in the above mentioned album. Apart from these, there are works on hunting themes in Kaposvár's Rippl-Rónai Museum (*Torch Dance*), in the Memorial Mihály Zichy House in Zala (*The Deer Found*, *Sword Dance*) and in private collections. [10]

The etching titled *A Scene from Scottish Hunts* depicts a Scottish hunter standing in a heroic pose atop a mountain

waving a large shawl, with his prey, in local attire described with meticulous precision, with a hunting bag and a hunting knife tucked into his stocking. The composition is a reminder of the earlier illustrations of romantic themes. Both pieces, just like all the other pieces of the series, are of a large size. The figures of almost theatrical positioning and yet evoking an illusion of reality move about in an airy landscape, on the rocky highlands.

What led me to the conclusion that there exist further pieces besides the ones in the Hungarian collections was – apart from the contemporary reviews and monographies – mainly Zichy's diary which survived to the present day in the form copied by the journalist, Ákos Pintér, in Saint Petersburg between 10 and 23 May 1902.[11] Concerning a few pieces, even Tivadar Lándor made references to the diary, most probably to the original one.[12]

What explains the “disappearance” of a great many pieces as opposed to the fame they enjoyed in their time is that once they became the property of the Prince of Wales they decorated and still decorate rooms of their favourite royal holiday residences visited strictly by the family and a close circle of invited guests. That is, all except for one pen-and-ink drawing, which is in the Print Room of Windsor Castle. It turns out from Zichy's 2 July 1900 letter written to Dezső Rexa that although the Prince held the pieces in high esteem he was at the same time jealously guarding them. “Out of aristocratic whim his majesty...strictly forbade publishing them threatening me to burn my drawings if they should appear reproduced.”[13]

### Zichy in England

Nearly every Zichy analyst makes mention of his first trip to England in 1871 but almost nothing is known of the circumstances of the invitations. The painter, as was said earlier, probably met with the prince of Wales during a hunt staged by the tsar or the royal heir saw one of his hunting albums, such as the drawings collected under the title *His Majesty's Hunting Album* in 1859. In 1861 his cycle entitled *Hunts at Belovezhskoe* also came out. Russian museums preserve a great many drawings and watercolours from this and from later periods.[14]

In his writing that brought fame to Zichy Théophile Gautier stressed his ability to capture the “character” of the animals in his animal portraits and his drawings of hunts.[15] When in 1858 he was admitted to the Russian art academy, he was categorized as animal painter.

The first entries in Zichy's diary that allude to British commissions include:

“299. Chasse au loup avec le Prince de Galles et Pce de Prusse

300. La même chasse pour photographie”[16]

Somewhat later, one reads:

“deux éventails pour le Pce de Galles 1000” (the line-ending numbers indicate the buying price).[17]

The above entry indicates that the Prince of Wales was quite familiar with Zichy before 1871 and had purchased and commissioned pictures from him. The two fans mentioned here may be identified with the fans seen at the permanent exhibition of Sandringham House and which were made in St.Petersburg in 1866 and 1867. The 1866 *The Effect of Love* fan made with



Indian ink and water colour displays a series of scenes crammed one after the other and rich in detail i.e. kissing, embracing couples, seductive and seduced figures of women, man and woman nursing a child, duellers, and a baby in a basket exposed are some of the scenes.[18] We can see puttos engaged in playful pursuits on the fan made in the following years for the commemoration of the birth of the Duke of Clarence.[19] Zichy confined himself to a renewal of the rococo commonplaces instead of the narrative richness so characteristic of him.

Many years later, among the 1873 entries of the diary, there is another fan design: "Projet d'éventail pour les noces de la gduc Marie avec le Duc d'Edinburgh (Commende de Sa Majesté l'Impératrice)." [20] The fan design was commissioned presumably by the tsarina or, perhaps, by Queen Victoria (then already the Empress of India) for the wedding of her second son Alfred and the Russian tsar's daughter. It might be identical with the third fan guarded in Sandringham House.

The water colour titled *Avant et Après*, dated 1866 and made in St. Petersburg was painted years before Zichy's first visit. It is in Sandringham House, in the living room of the Prince of Edinburgh.[21] Owing to the title and date it may be identified with the item "Un dessin grivois avant et après" of the diary.[22] It is the same amorous couple we see at two different points of time in the water colour painted with a light hand onto a brown background. The artist indicates the two different time zones by placing a lamp in the middle. In the lower part of the picture there is a little Cupid with a mirror in his hands, a sugary smile on his face pointing accomplice-like at the onlooker. The title recalls the contemporary genre painters and William Hogarth's oil painting of the same title painted in two versions and so loved by Zichy (*Before and After*, 1730–31). Hogarth's satirical, moralizing engravings made with a didactic purpose most probably affected Zichy's works of social criticism and perhaps even certain elements of baroque theatricality could be traced back to him. (In his collection he treasured an album of Hogarth's prints.) In the case of the above-mentioned pieces of the same title and the same theme we are rather concerned with a radically different interpretation of 18th century French erotic book illustrations, however. These early works of Hogarth are a "down-to-earth English version of the theme of pastoral courtship" "with a satirical intent" so admired by French painting.[23] Zichy stayed closer to the elegant, light tone of their common source. Hogarth's revealing realism was distant from the watercolours made to entertain the aristocratic commissioners of the Hungarian master.

#### *Travels in Scotland*

Zichy could only accept the invitation of the Prince of Wales in 1871.[24] That was when he was given a longer vacation and went around visiting half of Europe. He had been to Venice Munich, Berlin and Düsseldorf. He went to England after visiting his master Louis Gallais, the Belgian painter. He wrote about his experiences in German and sent them to the Prince as well.[25] The account of his experiences were published in the same year in Hungarian in four parts in the *Hunters' and Racers' Magazine* (Vadász- és Versenylap) and often quoted in monographies later.[26] Like in his other hunting diaries, he described the landscape and the local customs with the same keen perception as the hunts.[27]

He had only known the "isle-country" from literature until then. He had illustrated Byron's *Mazzeppa* and *Don Juan*. The diary first makes mention of a piece on the topic of Falstaff in 1866, later he had several pieces inspired by Shakespeare in the extremely fashionable manner of Flemish genre paintings.[28] He sold one of his *Falstaff illustrations* to Arthur Ellis, the Prince's agent (mediator) in 1871.[29]

The trip to Britain did not primarily mean an artistic or literary experience for him. Zichy was fascinated by the trains "racing with a dizzying speed", the huge industrial plants and the unique customs and institutions of the country. "The English are a great and majestic nation. All their institutions, moreover,

their private enterprises assume gigantic character. Once you have seen London, even the largest towns appear to be big villages. The most splendid, the most courageous ideals will only find the professionals necessary to bring them to life and the vast capitals needed on English land".[30]

He praised his host's artistic knowledgeability with great enthusiasm. He was surprised that the Prince spoke of contemporary painters and artists with great respect and appreciation. "His respect for Landseer almost reaches a cult", he wrote.[31] The Prince noted for Zichy outstanding English artists like Sir John Gilbert, the draughtsman for *The Illustrated London News*, who like Zichy was a very prolific illustrator as well.[32]

Edward, like his parents, was a patron of the arts. In this, he was strongly affected by the increasing fashion, emerging about 1830, of supporting contemporary artists rather than collecting works of old masters.[33] Although Victoria and Albert were very enthusiastic about the art of bygone times, they furnished the new graphical cabinet of Windsor Castle themselves and when doing so, they mainly advocated contemporary artists. Every year, they made albums of the drawings, prints and engravings bought from their favourite artists.[34] About the artists whose work they admired and collected, we get a good impression from the afore-mentioned list compiled by the Prince, where artists like Sir John Gilbert were enumerated, who mainly painted topographic pieces and genre paintings of a pleasant nature. Sir John Everett Millais is also listed; the court only accepted the works he made after his Pre-Raphaelite period.[35] Besides the name of Sir Frederick Leighton, the celebrated painter of the time, the name of George Frederick Watts, reassessed with the discovery of symbolism, is also on the mentioned list, but Zichy never came into personal contact with either of them.[36] Although both Watts and Zichy often used the same pictorial topos, the winged male figure, the Hungarian master stayed closer to the allegorical expression and their pessimism also had different roots. Zichy's sources must have been French masters, first of all Eugène Delacroix. His composition entitled *Human helplessness* painted later during his years in France displays some kinship with Jean-Baptiste Mauzaisse's allegory of time (*Time reveals ruins and masterpieces discovered later*).

The other pleasant surprise awaiting Zichy was the friendly, informal atmosphere adopted by Queen Victoria who rediscovered Scotland and made it into her primary holidaying home. She frequently invited her favourite painters there and together with her children was an ardent spectator of the local sports events and after-hunt balls. She had her children wear local costumes during the Scottish vacations. Although by the time of Zichy's visit the Queen was living secluded because of her husband's death and hardly participated in entertainments, nor did she receive Zichy visiting Balmoral Castle, the Prince and his family followed the lifestyle developed by the Queen. All this must have made a pleasant impression on the painter arriving from the different lifestyle of the tsar's court.

In spite of the numerous references, literature has no knowledge of any hunting drawing from 1871. In the diary, however, we find the pieces made for the Prince of Wales among the ones made during the Lisino and Gatchino hunts.

"426 Tarde venientibus osse. Die nehmen nus (?) alles weg pour S.A. R. le Prince de Galles (fait en Écosse Abergeldie)  
Menu à l'arrivée de la Princesse  
Total de tué  
Menu de chasse pour Sandringham  
Scène de jeu"[37]

From these, the last item is most probably identical with the pen-drawing dated October 1871, titled *Game of Whist at Abergeldie*, a sketch rather – in the Print Room of Windsor Castle.[38] The card players were drawn on stationary bearing the heading 'Abergeldie Castle'. According to the labelling there are four people seated at the table – P. Alfred, Duke of Edinburgh, Albert Edward, Prince of Wales, Col. Haig and Mon. Brasseur.

From 1872–73, however, there is an entire series in the residential part of Balmoral Castle. The Breakfast Room is



decorated with Zichy's sepia drawings altogether. The reason for the time gap in the dating is because Zichy completed the drawings made on the spot, on his return to St. Petersburg and sent them to the commissioner from there.

The drawings in the Castle are all an elaboration of hunting in Scotland, the related events and festivities, i.e. the quest for the prey, the hunting down of the game, the moment of shooting, taking the prey home on ponies, the ball of the Scottish hunters, the ghillies and the Scottish sword dance.[39]

Zichy was inspired by the bleak scenery, the cliffs, the view opening wide from the mountain tops, the local costumes and by the watchfully guarded folk customs. His series followed the classical watercolour traditions. He drew the figures and the outlines of the landscape in India ink, with the reliable liteness and freshness characteristic of him, and then covered the surface with a homogeneous colour similar to the style of the 18th century watercolour painters. He painted the narrative scenes so rich in detail with sepia and wash painting, thus lending the composition a light air.

In most of the landscapes he did not even use several layers, he did not paint over the surface. He rendered the humidity of the air, the distance and light with few means in an extremely puritanical way. This water colour technique was greatly favoured by contemporary English masters as well, as it enabled them to transcribe it into the form of an engraving easily.

He condensed the precisely perceived details, man and landscape and the deer herd racing by into calculated, effectively structured compositions. At places an almost monumental feature is thus present in the hunting scenes. The already mentioned drawing titled *Bringing Home the Dead Stag*, published in the Zichy album evokes the air of quiet and majestic solitude.[40] Translucence and light play an important role in the hunting drawings of Scotland. On his sepia drawing titled *Further up Towards the Stalk – Checking the Wind with Newspaper*, the figure holding the newspaper almost entirely melts into the light.[41]

Similarly to the hunting scenes made in Russia, Zichy depicted the members of the aristocratic company in a portrait-like manner. Even their names were thoughtfully put down on the side of the paper. He always placed the prince into the center of the composition; everywhere he is seen wearing the Scottish national costume and with a pipe. Several leaves bear witness to their friendship. They sit next to each other during the deer stalk or are taking a snack and talking on the rocky cliff.[42]

He immortalised the hunters accompanying the prince, the ghillies, on several drawings, either as secondary characters of the lively hunting scenes or as independent portraits. We see Scottish hunters in one of his most mature drawings as to composition (*On Lochnagar*).[43]

One of his monographers seemed to discover the "monumentality" of Courbet's depiction of stags in Zichy's Scottish drawings. On the same grounds we might compare his series with the stag pictures of Sir Edwin Landseer which enjoyed extraordinary popularity in contemporary England and with the royal family as well.[44] At Balmoral Castle, Zichy had the opportunity to see numerous works of the celebrated master who had been invited to Scotland by Queen Victoria many times. Zichy, however, found both Courbet's romantic admiration of nature suggesting exalted sensations and permeating even his realistic style and Landseer's at times symbolic intents, the "sublime and mystical conception of nature" characterizing his painting titled *The Sanctuary remote and alien*. [45]

At the same time, Landseer's other works commissioned by Queen Victoria were there to set Zichy an example; e.g. the one titled *Queen Victoria Sketching at Loch Laggan* (1847) or his painting *Royal Sports on Hill and Loch* also known in a print version. These depicted local entertainment and costumes but most important of all, the royal family. Zichy worked on the same scenes, often the same topics as his predecessors. The ballroom seen on his sepia painting titled *Ghillies Ball at Abergeldie* with the figure dancing the famous sword dance of

the local folks in the middle is present in the 1859 water colour of the Swede Carl Egron Lundgreen working there earlier.[46] From his description we find out how informal the atmosphere was. At the ball the Prince of Wales danced with a maid, the Princess with a hunter. The figure of the nobleman dancing the sword dance comes back later in an engraving.[47] He was fascinated by the power of the traditions, the beauty of the costumes just like his predecessors, like Carl Haag depicting the Braemar games (*The Sword Bearer*, 1853).[48]

The closest thematical predecessor to Zichy's works might be found among the drawings of Carl Haag, the artist who was born and studied in Germany. Haag who later moved to England made a great number of pen-and-ink and sepia drawings commissioned by the queen. As Delia Millar puts it, "...Zichy produced an evocative series of seventeen drawings, which complement the watercolours that Haag had made for the Queen".[49] In one of his drawings, similarly to Carl Haag, Zichy depicted the aristocratic company riding on the winding paths of the rocky landscape in a composition shaping a spiral arch.[50]

In his sepia drawing titled *A Larder at Abergeldie: showing the stags* we see Abergeldie Castle in moonlight, with hunters and men holding torches in front of the building and presenting the prey to the female members of the party.[51] Haag had presented the same topic in 1854 in a meticulously elaborated watercolour. In both pieces there are three sources of light to be distinguished; the moonlight, the light emanating from the castle and the light of the torches. While Haag had been aiming to achieve a painterly effect framing the picture with a uniform golden-yellow tone, Zichy was working with the pure methods of a graphic artist although even he used more covering-white as compared to his previous drawings for presenting the brightness of the torches. The female figures in white dresses become almost translucent in the light emanating from the castle.

The scene of the drawing titled *A Reel at Abergeldie* is the same. It might as well be an illustration of what he had written in his article, "by the end the rhythm and the movements keep getting faster, almost like with our csárdás, the dancers holding the torches in their hands all the time, thus lending it all a particular wild colour and atmosphere".[52] Zichy excelled in presenting the wild whirl of the dance, he depicts the dancing couples with great concentration and tension. He worked with strong light-dark effects, the sky is greyish-blue, the building is of a brownish tone, the outlines of the house merely loom through the smoke.

The other piece based on the same theme is in the Zala Zichy Museum as we have mentioned before.[53] The painter changed his vantage point and the arrangement of the dancers here. The colours are deeper, the torchlight reinforced by the covering-white is almost glowing in front of the dark background.

The Scottish hunting scenes may easily fit among the series of coloured drawings of topographic character, rendering the travel experiences of aristocrats by the painters accompanying them on these journeys and gaining great popularity from the 18th century on. These works come close to those of artists representing a typically English genre of painting called *Sporting Art* which became significant during George IV.[54] The essence of *Sporting Art* was not only a mere rendering of the narrative of the hunt, but giving an accurate description of the landscape and a portrait-like depiction of the figures appearing in them as well.[55]

The invitation to England brought an important change in Zichy's evaluation at home. As a matter of fact, it broke the ice around Zichy whose unpopularity was not only due to the harsh criticisms he received but also to the fact that he entered the service of the Tsar who had put down the Hungarian revolution and he became a well-paid painter in his luxurious court.

The invitation of the Prince of Wales threw new light upon him. The *Sunday Paper* (*Vasárnapi Ujság*), which regularly reported of the English lifestyle, London and the Kensington exhibitions, published an article praising Zichy citing his



writing which appeared in the *Hunters' and Racing Magazine* (*Vadász- és Versenylap*). In his closing lines, the author of the article ranked him among the great artists who had contributed to our prestige abroad, "...he is one of the chosen ones,... of whom we may deservedly be proud... as of those representing our national honour in a foreign country".[56]

Zichy's next visit came about under entirely different circumstances. In 1874, he settled down in Paris relying on his hard fought-for 2000 ruble pension so as to finally be able to work according to his own ideas. He was at the peak of his career. Thanks to Théophile Gautier's criticism written in St. Petersburg in which the French writer resembled him to Goya and Gustave Doré, and even called him "monstre de génie" his name was not unknown in Paris. [57] However, his ideals could not bring him in association with the new endeavours but tied him to the generation of late romanticism, to historicism.

There was no reason to turn down the repeated invitation of the English heir to the throne. His works made on this occasion can, however, hardly be identified. In 1874 and 75, the diary makes mention of pieces bearing the same titles as some previous ones and thus being identifiable with difficulty,

"Pce de Galles

16. L'alarme seppia [...]

3. Menus, pour les chasses Impériales (Emp. d'Autriche, Pce de Galles, Andrassy)" [...]

"Le poney chargé d'un cerf tué aquarelle 2500 fcs payé" [...]

"The sword danse à l'eau forte"

"vendu Le cerf tué 2000

vendu Transport du cerf 7 seppia 2000" [...]

"Danse aux flambeaux en Écosse (curée) aquarelle 1500"[58]

Most probably this is when the work titled *The Sword Danse* mentioned earlier was made and it was entered in the diary in English which was quite exceptional "The sword danse à l'eau forte".

His works testify that he visited not only Scotland but had also been to Sandringham Castle which was bought for the Prince of Wales by the Queen in 1862. According to the caption the *Scenes at Sandringham* or as the watercolour was entered in the diary under the title *Souvenirs de Sandringham* was made in 1874 October although the details were only elaborated in the next year.[59]

The composition is still in Sandringham at present. It hangs above the fireplace in the room used as both breakfast room and the Prince's study. The watercolour follows the pattern so often seen in book illustrations and magazines; it is a decorative joining of several independent smaller pictures. It depicts the pursuits and entertainments of the court. In a part of the middle picture the parlour of the building with its columned gallery is easily recognisable. In other details there are women playing the piano, and those playing cards and billiards. The dark basic tone is brightened by the colour patches put on the canvas with tiny strokes of the brush and by the shining dots of covering-white.

Zichy's monographers always wondered why he did not accept the invitation of the Prince of Wales offering him to stay for a longer time. Why did he not stay at the English court? He was on good terms with the heir, so much so that he was even invited to go with him on his journeys in India.[60] What might have played a part in Zichy turning down the offer, apart from his fear of the Russian Tsar's disapproval and diplomatic complications, was that he was not familiar with artistic life in England as compared to that of France and he did not speak the language, either. From among the many reasons, however, what seems to be the most natural one is that relieved from so many years of court service, he finally wished to follow his own path. However much sympathy he might have had for what he had

experienced at the British court, at the psychological moment when he at last achieved the freedom to create, it is understandable that he did not wish to commit himself any more.[61]

Being aware of the failures of the years spent in Paris we might play with the thought whether it would have been luckier if Zichy had stayed in Britain. The drawings and watercolours that he mastered with such virtuosity were nowhere appreciated more than in England. The independence and equality of drawings and graphic art as such was institutionally acknowledged and the circle of fans and collectors was rather broad as well. Queen Victoria herself made and collected drawings and watercolours with pleasure, too. The watercolour was an indispensable ornament of the Victorian parlours. The Old Watercolour Society founded in 1804 counted as the most prestigious artistic society apart from the Royal Academy and when they had exhibitions the pieces were often placed in heavy golden frames rightfully only given to oil paintings.[62] Three of Zichy's drawings from Scotland (*A larder at Abergeldie: showing the stags, In Ballouchbuie Forest, A Reel at Abergeldie*) were presented at the exhibition of the Royal Academy in 1873. The diary makes references to several English commissioners, first of all to Arthur Ellis who mediated between the Prince and Zichy and also Lord Carington's name comes up. He mentions the watercolour titled *Royal Grace* which has since been lost as a piece in British ownership.[63]

Although the collection often spoken-of as the Scottish Hunting Scenes could, from many respects, be classified as belonging to his Russian hunting scenes, it still constitutes an independent entity. Not only because each sheet was made in the same size, with the same technique but also because they all display a uniformly high standard of technical execution. As opposed to the drawings often reflecting the pressure of having to work very fast or of being obviously made out of routine here he was working with much concentration on a uniform standard. The graphic details find a fortunate counterpoint in the painter's use of sepia. The inspiring environment was sure to have affected him, even if he was not, could not be at home in British artistic life in such a short time. Not even traces of the innovating spirit of the great English landscape painters experimenting with atmospheric effects or of Turner's visionary way of seeing can be found. His techniques are a result of his individual skills and of the routine of long-long years.

Contrary to the allegorically academic canvases painted in the seventies, these drawings are alloys of the pathos of the romantic depiction of nature and the meticulous details of realism with a few features – arising from the fact that they were formally commissioned – playing a decisive role. The court of civilian sobriety wished to have photographic depiction built according to traditional compositional patterns of its lifestyle and ideals. Royal courts insisted on having the most important events of their lives depicted in drawings and watercolours as opposed to the multiplying techniques that had by then become so widespread. At the same time, the artistic requirements of the court did not go beyond demanding a high technical standard and producing the familiar genres. Thus Zichy's drawings became a peculiar mixture of the obligatory solemnity resulting from the social significance of the characters depicted and of the naturalism dictated by the era.

As opposed to the technical shortcomings of his paintings full of ideals, reflections, the didactic wish to teach and improve, in his hunting scenes he uses his graphical means with economy and full awareness. On this scale Zichy knew everything and as the drawings made in Scotland prove he was even able to renew himself within the given limitations.

## NOTES

Above all I wish to express my gratitude to Her Majesty the Queen for having permitted me to inspect the closed down royal collection not open for the public to visit. I am also thankful to Christopher Lloyd, the surveyor of the Royal

Collection, for his help. I am grateful to the Hon. Mrs Henrietta Ryan, the Deputy Curator of the Print Room of Windsor Castle, and to the Hon. Mrs Jane Roberts, the Curator of the Print Room of Windsor Castle, who were of great assistance in studying the



material and to Dr Peter Cormack, the vice-director of the William Morris Gallery, who helped me find the provenance of the pieces. Apart from them I owe acknowledgement to the British Council which made my study tours in England possible and organized them with great expertise.

1 According to contemporary French reviews, the Scottish drawings surpass his works (puzzles) of social criticism and moral content. "These (the drawings from Scotland) we understand, these are simply taken from nature, these were shaped by masterful hands, both the figures and the animals."

Quotation from *László Bényi–Magdolna B. Supka*: Zichy Mihály. Budapest 1953, 37.

2 The two courts were linked by dynastic relations as well. Alexandra, Princess of Denmark, the wife of the Prince of Wales was Maria Fyodorovna's sister who was Tsar Alexander III's wife.

3 All the monographies without exception mention the 1871 trip. According to Béla Lázár and János Bende, he had been to Scotland twice, in 1871 and 1874. *Béla Lázár*: Zichy Mihály élete és művészete (Mihály Zichy's Life and Art). Budapest 1927, 55–57; *János Bende*: Zichy Mihály élete és művészete (Mihály Zichy's Life and Art). Budapest 1927, 54–57, 68. Ilona Berkovits and István Gál write about an 1872 trip, too. *Ilona Berkovits*: Zichy Mihály élete és munkássága (Mihály Zichy's Life and works. 1827–1906). Budapest 1964, 72; *István Gál*: Magyar-angol művészeti kapcsolatok (Hungarian-English Arts Relations). Művészet IX. March 1968, 3. This letter is rather unlikely as Zichy's letter of 14th November 1872 to his mother gives account only of his trip of the year before. Budapest, National Széchényi Library, Archives Fond 108/2, V. 989/153 1966.

4 *L. (Liliya) Alyoshina*: Mihály Zichy. Moscow 1975, 205; Lázár also claims that Zichy was given commissions even at the end of his stay in Paris. *Lázár*: see cited work 61–66.

5 Michael de Zichy. Sa vie, son œuvre. Vienne 1895; Zichy Mihály élete és művei. A művész legkitűnőbb alkotásaiból negyven kép (Mihály Zichy's Life and Works...). Budapest, Atheneum, Vienna, Miethke, undated (1897), 7, figs. 34–36.

6 *Tivadar Lándor, Ödön Gerő, Elek Londez*: Zichy Mihály élete (Mihály Zichy's Life). Budapest 1902, 71–72.

7 *Lázár*: cited work, 62–67.

8 *Delia Millar*: Queen Victoria's Life in the Scottish Highlands Depicted by her Watercolour Artists. Edinburgh 1985, 136–137; *Peter J. M. Mc Ewan*: Dictionary of Scottish Art and Architecture. Woodbridge, Suffolk 1988, 626.

9 Mihály Zichy: Scottish Hunting Scene, 1875. Paper, sepia, water colour, India ink, 735 x 535 mm, signed bottom right: Zichy 1875. Budapest, Hungarian National Gallery (HNG), inv. No. F 59.127; Scene from the series Scottish Hunting Scenes, 1875, etching, 793 x 569 mm, Budapest, HNG, inv. No. G 59.68. Both were published in the afore-mentioned Zichy album. Exhibited at the Zichy Mihály Commemorative Exhibition (introduction by Éva Bajkay) Budapest HNG 1977, 21st September–1978, 1st March, Nos. 55 and 56.

10. Mihály Zichy: Scottish Hunts: Torch Dance. Watercolour, paper, 660 x 880 mm, signed bottom middle: Zichy. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, inv.No.: 78.7.3.; Scottish Hunts: The Deer Found. Ink, pen, paper, 727 x 515 mm. Zala, Zichy Mihály Memorial House; Scottish Hunts: Sword Dance. Copperplate etching, paper 435 x 341 mm, Zala, Zichy Mihály Memorial House; Scottish Hunts: watercolour, paper, 150 x 200 mm, owned privately; Scottish Hunt. Watercolour, paper, 128 x 125 mm, owned privately; Scottish Hunt, watercolour, paper, 130 x 400 mm, signed bottom right: Zichy, owned privately

11 Mihály Zichy's diary entries. Budapest, National Széchényi Library, Manuscript archives, Oct. Gall 80

12 *Lándor, Gerő, Londez*: cited work, 40.

13 Only a copy of the letter exists, the original is in a place unknown. HNG Documentation dept. 3840/1940 (Dezső Rexa's gift)

14 For a list of hunting scene series treasured in Russian museums see HNG Documentation dept. 21400/1982.

15 Théophile Gautier: Zichy, translation by Rózsa Dézső. Budapest 1927, 32, 39.

16 Mihály Zichy's diary entries, cited work, 165.

17 M. Zichy's diary entries, cited work, 167.

18 Mihály Zichy: Design for fan: The Effect of Love, signed. Pencil, brush outline, watercolour and bodycolour on skin, 145 x 530 mm. Label: Zichy, St Petersburg 1866, Sandringham House, S 324

19 Mihály Zichy: Design for fan: Putti carrying ribbon inscribed "Ich Dien". Signed and dated 1867, watercolour and pencil on skin, 160 x 545 mm. Ivory label on back: Zichy, St Petersburg 1866, Sandringham House, S 328

20 Mihály Zichy's diary entries, cited work, 216.

21 Mihály Zichy: "Avant" and "Après": two amorous couples. Inscribed "St Petersburg", Signed and dated 1866. Watercolour and bodycolour, 395 x 590 mm, Sandringham House, S 194

22 M. Zichy's diary entries, cited work, 167.

23 *David Bindman*: Hogarth. London 1981, 48.

24 Lázár says the Prince of Wales first invited Zichy in 1869. *Lázár*: cited work, 54.

25 The account written in German is in private ownership. Zichy's daughter wrote it for the Prince who rewarded Olga's work with a brooch (with the inscription "Abergeldie 1872" on the piece of jewellery). *Lázár*: cited work, 57.

26 *Mihály Zichy*: Ten days on the Prince of Wales's hunting parties. St Petersburg 27th October 1871. Vadász- és Versenylap (Hunters' and Races Magazine) 1871, vol. XV, issue 44,

30th Nov. 284–285; issue 45, 10th Dec. 293–295; issue 46, 20th Dec. 300–302; issue 47, 30th Dec. 308–309.

27 *Mihály Zichy*: Vasárnapi puskások (Sunday Hunters), Sonntags-Jäger. Signed end of 19th century, 215 x 175 mm. Published in a rewritten form in the Hunters' Magazine's 1899 issues. Budapest, National Széchényi Library, Manuscripts archives, Quart Hung. 3075; *László Bényi*: Zichy Mihály ismeretlen vadásznaplója (Mihály Zichy's unknown hunting diary). Magyar Nemzet 23rd August 1971; *Mihály Zichy*: Egy pétervári hajtóvadászat (Hunting with a pack at St Petersburg). Red. János Garami. Budapest 1994

28 1866: "chez Beggrow Falstaff au cabaret racontant 350 payé." Mihály Zichy's diary entries, cited work, 167; Mihály Zichy: Falstaff with a Mug, 1873, watercolour, St Petersburg, Eremitage; Falstaff and Girl with Jug, 1879, sepia drawing, Budapest, private ownership

29 "Mr Arthur Ellis Falstaff avec les femmes (1' argent) 200 payé." Mihály Zichy's diary entries, cited work, 198.

30 *Mihály Zichy*: "Ten days..." cited work, 284, 309.

31 *Mihály Zichy*: "Ten days..." cited work, 285.

32 Sir John Gilbert (1817–1897) is well-known as a painter, illustrator and excellent water colour painter. Among other works, he has made outstanding illustrations to Henry Wadsworth Longfellow's and Shakespeare's writings. Bibliography: A History of British Water Colour Painting by H. M. Cundall. London 1929, 93–94; *Christopher Wood*: The Dictionary of Victorian Painters, London 1978

33 John Steegman registers the change in collecting habits from the 1830s on; the increasing fashion of sponsoring and advocating contemporary art instead of old artists which could be related to the fact that the middle classes joined the collecting activities. *John Steegman*: Victorian Taste. London, Melbourne, Auckland, Johannesburg 1970 (2nd edition), 49–54.

34 *Jane Roberts*: Master drawings in the Royal Collection from Leonardo da Vinci to the Present Day. London 1986, 14.

35 *Lázár*: cited work, 62–65.

36 Instead of a visit, Zichy drew a picture of the Prince making a list and sent it to his colleagues.

37 Mihály Zichy's diary entries, cited work, 200.

38 Mihály Zichy: Game of Whist at Abergeldie, Inscribed October 1871, signed and dated 1871, pen, ink, 213 x 180 mm. Print Room, Royal Library, Windsor Castle, 17292

39 According to Zichy's fragmented diary most probably copied with mistakes, he made the following works in 1872 and 1873, commissioned by the Prince :

1872

"Pour S.A.R. le Prince de Galles

1. Marche sur poney's, Chasse en Écosse



2. Le chien retenu (Abergeldie)
3. Pürschen
4. Coup double
5. Fin de la chasse, le cerf sur pony's
6. Curée [...]
- Prince de Galles
7. Toute la compagnie sur pony's
8. Le déjeuner
9. Cerf sur pony, retour de la chasse"
- "Pour S.A.R. le Prince de Galles
10. Curée en (?) espérance des dames
11. La danse de l'épée"
- (Les 11 dessins de l'Écosse marquées dessus achetés par "S.A.R. Mgr. Le Prince de Galles pour 600 1-4350 payé En commission chez T. Mac Lean, Londres, Hay Market 7" (Reference to T. Mac Lean's picture-framing shop)

The following works were made at the end of 1872 or at the beginning of 1873:

- "12. La liste des artistes Chasse en Écosse  
S.A.R. le Pce de Galles  
Groupe des petits amours  
pour S.A.R. Mme la Psse de Galles (cadeau)"
- "Pce de Galles
13. Le déjeuner dans les montagnes
14. Le signal [...]
15. Coup quadruple

Mihály Zichy's diary entries, cited work, 206, 208, 212.

40 Mihály Zichy: Bringing Home the Dead Stag. Pen and ink, with sepia and blue washes, 640 x 820 mm. Signed and dated 1872, Balmoral Castle, RL 22026; the same theme is found in the 1886 composition of Joseph Edgar Boehm (1834–1890), the sculptor coming from a Hungarian artist dynasty and working in England on commissions by Queen Victoria.

41 Mihály Zichy: Further up towards the Stalk – checking the wind with newspapers. Pencil, pen, ink and sepia washes, 514 x 723 mm. Signed and dated 1873, Balmoral Castle, RL 22029

42 Mihály Zichy: On Lochnagar: Watching the Deer. Pencil, pen and ink and sepia washes, 510 x 726 mm. Signed and dated 1872, Balmoral Castle, RL 22027; Luncheon out stalking on Lochnagar. Pencil, pen and ink and sepia washes, 348 x 255 mm. Signed and dated: 1872, Balmoral Castle RL 22024

43 Mihály Zichy: On Lochnagar, Pen and ink with sepia and blue washes, 366 x 260 mm. Signed and dated 1872, Balmoral Castle, RL 22023

44 Berkovits: cited work, 95.

45 R. Ormond: Sir Edwin Landseer, exhibition catalogue. Philadelphia Museum of Art, London 1981, 170–71.

46 Mihály Zichy: The Ghillies' Ball at Abergeldie. Pen, ink, sepia washes, 520 x 735 mm, signed and dated: 1872, Balmoral Castle RL 22012; Egron Lundgren: The Ghillies ball, 1859. Reproduced: Millar: cited work, 72.

47 See note 15; "The sword danse a l'eau forte": Mihály Zichy's diary entries, cited work, 226.

48 Karl (Carl) Haag (1820–1915). Bavarian artist. Studied in Nuremberg and Munich. Worked in England from 1847. Member of the Royal Watercolour Society. He worked out a specific watercolour technique which has an oil painting-like effect.

49 Millar: cited work, 137.

50 Carl Haag: Morning in the Highland, 1853, reproduced: Millar: cited work, cover page; Mihály Zichy: In Ballochbuie Forest, pen and ink and sepia washes over pencil, 730 x 533 mm. Signed, Balmoral Castle, RL 22063. Exhibited Royal Academy, 1873, No. 10.

51 Mihály Zichy: A Larder at Abergeldie: showing the stags. Pen and ink and sepia and blue wash with white heightening, 530 x 732 mm. Mount inscribed with identifications. Balmoral Castle, RL 22062. Exhibited Royal Academy, 1873, No. 8.

52 Mihály Zichy: A Reel at Abergeldie. Pen, ink and sepia and blue wash over pencil, 518 x 732 mm. Signed, Balmoral Castle, RL 22064. Exhibited Royal Academy, 1873, No. 9.

53 See note No. 10.

54 William Gaunt: Court Painting in England from Tudor to Victorian Times. London 1980, 194.

55 Diana Perkins: British Sporting Art, 11 April–2 July 1995, Tate Gallery, Catalogue

56 Mihály Zichy. Vasárnapi Ujság (Sunday Paper), 14 January 1872, Vol. 19, issue 2, p. 14.

57 Théophile Gautier: Zichy. In: Voyage en Russie. Paris 1875, 189.

58 Mihály Zichy's diary entries, cited work, 220, 222, 226, 228 and 234.

59 Mihály Zichy: Scenes at Sandringham, November 1874. Signed and dated: 1875, watercolour and bodycolour, 740 x 515 mm, Sandringham House, S270; "Pce de Galles Souvenirs de Sandringham 2000 payé": Mihály Zichy's diary entries, cited work, 228.

60 See Lázár: cited work, 62.

61 Later in the last years in Paris, the friendship between the Prince and Zichy was restored and the artist once again received commissions. This is what the mentioned sketchbook in the National Russian Museum made reference to.

62 Alison Ambrose: Discovering English Watercolours. Shire Publications LTD 1987, 7.

63 The diary makes reference to an unknown English customer besides the already mentioned Arthur Ellis, Lord Carington:

"Une faveure royale Fusin et aquarelle 1000 payé  
acheté par un Anglais (a été exposé a Bruxelles 1873)"

Mihály Zichy's diary entries, cited work, 218. The Zichy work – Bear Hunt (1869) purchased by HNG at a Sotheby auction (February 1983), no.177) probably also came from British ownership.

## FÜGGELÉK / APPENDIX

*Zichy angol királyi tulajdonban lévő műveinek jegyzéke / List of Zichy's Works Owned by the British Royal Family*

1. Design for fan: The Effect of Love. Signed, Pencil, brush outline, watercolour and bodycolour on skin. Height: 145, Width: 530, Label: Zichy, St Petersburg, 1866. Sandringham House, S324

2. "Avant" and "Après": two amorous couples. Inscribed "St Petersburg", Signed and dated 1866, Watercolour and bodycolour, 395 x 590 mm. Sandringham House, S194

3. Design for fan: commemoration of the birth of the Duke of Clarence, Putti carrying ribbon inscribed "Ich Dien". Signed and dated 1867, Watercolour and pencil on skin, 160 x 545 mm, Ivory label on back: Zichy, St Petersburg 1866. Sandringham House, S328

4. Game of whist at Abergeldie. Signed and dated, October 1871, Pen, ink, 213 x 180 mm. Print Room, Windsor Castle, 17292

5. Ghillies Bal at Abergeldie. Signed and dated 1872, Pen, ink and sepia wash, 520 x 735 mm, Signed and dated 1872. Balmoral Castle, RL 22012

6. On Lochnagar. Pen and ink with sepia and blue washes, 366 x 260 mm. Balmoral Castle, RL 22023

7. Luncheon out stalking on Lochnagar. Signed and dated 1872, Pencil, pen and ink and sepia washes, 348 x 255 mm. Balmoral Castle, RL 22024

8. Bringing Home the Dead Stag. Signed and dated 1872, Pen and ink with sepia and blue washes, 604 x 820 mm. Balmoral Castle, RL 22026

9. On Lochnagar: Watching the Deer. Signed and dated 1872, Pencil, pen and ink and sepia washes, 510 x 726 mm. Balmoral Castle, RL 22027

10. Picnic at Abergeldie Wood, Signed and dated, 1873, Pen, ink and sepia and blue washes, 515 x 723 mm. Balmoral Castle, RL 22010



11. Stalking on the Smuggler's Shank. Signed and dated 1873 and inscribed, Pen, ink and sepia wash, 740 x 520 mm. Balmoral Castle, RL 22011

13. A Deer Drive in Mar Forest. Signed and dated 1873, Pen, ink and sepia washes, 515 x 723 mm. Balmoral Castle, RL 22025

14. Further up towards the Stalk – checking the wind with newspapers. Signed and dated 1873, Pencil, pen, ink and sepia washes, 514 x 723 mm. Balmoral Castle RL 22029

15. On the low ground above Abergeldie. Signed and dated 1873, Pencil, pen, ink and sepia and blue washes, 515 x 725 mm. Balmoral Castle RL 22030

16. A larder at Abergeldie: showing the stags. Pen and ink and sepia and blue wash with white heightening, 530 x 732 mm. Mount inscribed with identifications, Exhibited at Royal Academy, 1873, No. 8., Balmoral Castle, RL 22062

17. In Ballochbuie Forest. Signed, Pen and ink and sepia washes over pencil, 730 x 533 mm. Exhibited at Royal Academy, 1873, No. 10., Balmoral Castle, RL 22063

18. A Reel at Abergeldie. Signed, Pen, ink and sepia and blue wash over pencil, 518 x 732 mm. Exhibited Royal Academy, 1873, no. 9., Balmoral Castle, RL 22064

19. Loading Dead Stags in the Forest. Signed, Pencil, pen and ink and sepia washes, 528 x 378 mm. Balmoral Castle, RL 22022

20. On the way to the Stalk. Signed, Pencil, pen, ink and sepia washes, 375 x 532 mm. Balmoral Castle RL 22028

21. On Lochnagar: the double shot. Pencil, pen, ink and sepia and blue wash, 518 x 730 mm. Balmoral Castle, RL 22031

22. Scenes at Sandringham, November 1874. Signed and dated 1875, Watercolour and bodycolour, 740 x 515 mm, Sandringham House, S270

23. Sandringham Album:

32058 Design for a Sandringham Game Card

32059 Design for a Sandringham Game Card

32060 Design for Balmoral Game or Menu Card

32061 Design for Russian Imperial Game or Menu Card

Plates 1, 2, 3, 14: The Royal Collection © Her Majesty Queen Elizabeth II.







## EGY MÁSIK MEDNYÁNSZKY (A MEDNYÁNSZKY-KUTATÁS ÚJ FORRÁSAI)[1]

Ha megnézzük van Gogh 1885 táján Nuenenben festett portréit, melyek kivétel nélkül parasztról készültek, észre fogjuk venni, hogy ezek a portrék bizonyos értelemben nagyon hasonlítanak Mednyánszky csavargóira, egy lényeges tekintetben viszont feltétlenül különböznek. Ez a pont azonban mindenképpen interpretáció kérdése. Interpretáció nélkül nincs művészettörténet és viszont, sőt, vannak, akik egyenesen azt állítják, hogy az interpretáció a művészettörténet (az irodalomtörténet stb.) előfeltétele, egyrészt annyiban, hogy a művészet története csak az interpretáció révén *ismerhető fel*, másrészt, hogy ez a történet egyáltalán csak az interpretáció által *történhet meg*. [2] Van Gogh parasztportréi Millet és Jules Breton „szociális romanticizmusa” nyomán születtek és átitatódtak a festőnek ez idő tájt éppen az erős vallásosságban megnyilvánuló szenvedélyességével. Ezek a parasztok mind rendkívül elesettek, nyersen faragott arcuk mélyén rejtőzik melankolikus és szegénylős tekintetük. Lesújtott, beletörődő emberek: alkatilag ellentettjei Mednyánszky nyílt szívű, egyenes, kicsattanó parasztfiúinak és ravasz vagy közönyös ragadozóinak egyaránt. Aki érzi a korai van Gogh-parasztkban a Millet-eredetet, de azt is, ami bennük bújkál, hogy mivé lesznek ők már most robusztus, de még letagadott erőikkel, az máris azt fogja kérdezni, hogy hogyan lehetne a heideggeri értelemben vett „parasztlét” ugyanaz itt, mint Mednyánszky-nál, vagy annál, amit van Gogh akár öt évvel később festett meg? De elképzelhető olyan interpretáció is, mely van Gogh és Mednyánszky portréiban a közöset ragadja meg, mondván, itt már működésbe lépett az a festői paradigma (Gilles Deleuze szavával diagram, Gottfried Boehmével paralelogram, trache, graféma), mely tematikusan nem a paraszttal, vagy a csavargókkal mint a társadalom egy számkivetett rétegével foglalkozik, hanem az áldozattal, aki erőik áldozata, erőké, melyek éppúgy dolgoznak benne, mint kívülről, s a festő elsődleges formái célja, hogy ezeket az erőket kimutassa, újraalkossa a vásznon.

Gottfried Boehm járul hozzá ezzel – a Heideggerénél is „általánosítóbb” és „lényegkeresőbb” interpretációval – a Heidegger–Schapiro–Derrida-vitához, mely egyben, reménye szerint az egyedinek, a részletnek is teret hagy. [3] „A festés lendülete és vektoriális energiái, a ditirambikus összeolvadások”, írja van Gogh kapcsán, „semmi kétséget nem hagynak afelől, hogy a mű egysége az általa megjelenített természetéhez hasonlóan egy erő működésének (dünamisz) köszönhető. A természet nem a dolgok összessége, hanem az energiák – a művészi tekintet által fölfedezett – tárgy előtti és tárgy utáni kontextusa.” [4]

Nem nehéz belátni, hogy Mednyánszkyval kapcsolatban egy ilyen megközelítés radikálisan új szempontok bevezetését jelentheti. És hogy a van Gogh-analógia nem

légből kapott, mi sem bizonyítja jobban, minthogy ugyanezekhez a szempontokhoz juthatunk a forráskutatás útján is, azoknak a vázlatfüzeteknek és naplófeljegyzéseknek a segítségével, melyeknek csak tört része, az is erősen cenzúrázott formában jelent meg, továbbá más, mindeddig feltáratlan dokumentumok alapján. Hogyan viszonyult Mednyánszky az erőhöz, az erőszakhoz – központi kérdések ezek, melyek bár elsősorban alakos képeire, ám közvetve tájképeire is vonatkoznak. Ezek a kérdések nem választhatók el homoszexualitásától, bármennyire tabu téma is ez még mindig, és azoknak, akik éppenséggel túl „trendy” megközelítésnek tartják, csak azt mondhatom, hogy az alábbi forrásismertetéseknek meg kell őket győzniük arról, hogy a dolog megkerülhetetlen.

Mednyánszky megelőzte korát, de bizonyos értelemben le is maradt tőle. Őt „művészettörténetileg érzékelni” csak úgy lehet, ha egy későbbi paradigmából vizsgáljuk, anélkül hogy megfeledeznénk reális kapcsolódásairól az előzőhöz. Ezzel együtt ő nem paradigmaváltó, hanem „előretolt helyőrség”. Őrzi a múlt birodalmát, melyben a dolgok hasonlítanak a látottakhoz, ugyanakkor önmagukon túlit jelentenek, de a reprezentáción átsejlenek egy másféle viszonyulás körvonalai is. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam a Mednyánszky-kutatás eddig feldolgozatlan forrásainak néhány csoportját és olyan mintákat vegyek belőlük, melyek nem annyira átírják, mint inkább kiegészítik az eddigi szakirodalom alapján rögzült Mednyánszky-képet. Egy másik Mednyánszky: ez azt jelenti, hogy az ismert ábrázat mögött talán felsejlik valami ismeretlen, valami más. Noha több forrásról lesz szó, részletesebben csak Katona Nándor „leleplező” emlékiratát tárgyalhatom itt, és mivel munkámat egy Mednyánszkyról szóló, monografikus igényű tanulmánykötet egyik fejezetének számom, órála is csak annyiban eshetik szó, amennyiben a fejezet témája ezt megkívánja. A fejezetet, amely Mednyánszky „katasztrófa-esztétikájának” gyökereit firtatja, reményeim szerint több is követi majd, így a Mednyánszky-tanítványokról szóló vagy a Wolfner–Mednyánszky-pert feldolgozó: ezekben még értelemszerűen lesz szó Katonáról, erről a különös árnyékról, akiben, ha hihetünk a korabeli szóbeszédnek, Mednyánszky „pándemoniuma” öltött testet.

„Vézna piktor iparkodik a gigantikus után”

Mednyánszky vadászott a katasztrófákra. Ismert történet, hogy csapat-papot hagyva sietett Nápolyból Taorminába, ahogy hírt vette az Etna kitörésének. Első bemutatandó, Mednyánszkyra vonatkozó forrásunk nem volt ismeretlen Kállai Ernő előtt, hiszen szó szerint idé-





1. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, 1908–1912.  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1927-1476



2. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, 1908–1912.  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1927-1476

zett belőle,[5] de két részletén [6] kívül máig publikálatlan szövegről van szó: Czóbel Istvánné Mednyánszky Margit, alias Myri bárónő, a művész testvére visszaemlékezéseiről, melyben így meséli el a történetet: „Az Etna kitörései komolyabbak lettek, elindult ezt közelebből nézni. Annyira közelített, ahogy csak lehetett és csodás dolgokat látott, így zöld gesztenye erdőket lobot vetni és égni, mint a fáklya a láva közeledésére. – Ő maga is majd veszélybe került, mert míg ő a füst és tűztengert nézte, a láva kezdett a hegy körül folyni, amelyen állt! – Csak gyors futás segíthetett. –”[7]

Ugyanílyan elbámulásnak és a túlságos közelségnek köszönhetette az olasz fronton szerzett vállsebét, a másik ismert anekdota szerint, melynek szintén ez a visszaemlékezés a forrása. Az olaszok nem lóttek az Il Santónak becézett „furcsa öreg úrra” aki kimászva mindig a lövészárók elé, a süvítő golyók között csendesen rajzolgatott. Amikor valaki mégis rálőtt, a társai elverték.[8] Kevésbé „mesés”, ám annál megdöbbentőbb a források egy másik mindmáig feldolgozatlan csoportjából, a korabeli recepcióból származó levélrészlet: Malonyay Dezső közli a Művészet 1915-ös, a hadifestőkkel foglalkozó különszámában a következő hozzá írt Mednyánszky-levelet: „[...] Azután következett a két kém felakasztása. Este lett, de az ágyúzás nem gyöngült, még vagy húsz élő katona bízott ránk levelet továbbítás céljából. Csak nehezen határozhattuk el magunkat ezen véres akció színhelye elhagyására. Hipnotikus erővel tartott fogva az óriási tusa, úgy vonzott, mint az örvény. De szép volna, ha így végződhetne nekem ez az egész mindenség, minden nagy és kis fájdalommal, bajával... Kézcsókomat a molykirályné önagyságának, ölel igaz híved az Öreg Kutya.”[9]

Nincs okunk kételkedni abban, hogy a különben gyakran nagyotmondó, szentimentális túlzásokba eső „Buli”, ahogy őt Mednyánszky nevezte, betűhíven közölte a levelet. Több olyan levél is olvasható a feldolgozatlan források harmadik csoportjában – ehhez a Brestyánszky Ilona által kéziratból kiolvasott, ám publikálatlanul maradt leveleket sorolom [10] –, melyek ugyanerről az eufóriáról tanúskodnak. Itt van például az, amelyet sógorának, Czóbel Istvánnak írt, aki pártfogolta ötletét, hogy ha már katonaként nem, legalább hadirajzolóként a frontra kerülhessen: „Kedves István! Nagyon köszönöm! Tiszánál való közbenjárásod lehetővé tette, hogy az a régi álmom, hogy háborút láthassak, végre teljesedjék.”[11]

Valóban régi álom volt ez. Már 1894-ben így sóhajt fel egyik vázlatfüzete lapjain: „Ha fiatal koromban háborúban vehettem volna részt! Tolstoj »Sebastopol«-ja! Az a részlet, amikor a ház előtt, melyben tisztek ebédelnek, felrobban egy bomba és az ablaktáblákat elsötétíti a lőpor füstje. Békés déli hangulat, melybe a háború izgalmas hangulata vegyül. Az ifjúkor friss, kékeslila hangulata, amelyen egy más ellentétes hangulat, a háború vonul végig. Számomra ez szinte prófétai jellegű, amennyiben a békés mindennapi élet és a háborús élet izgalmanak kontrasztjával életem lényegét adja.”[12]

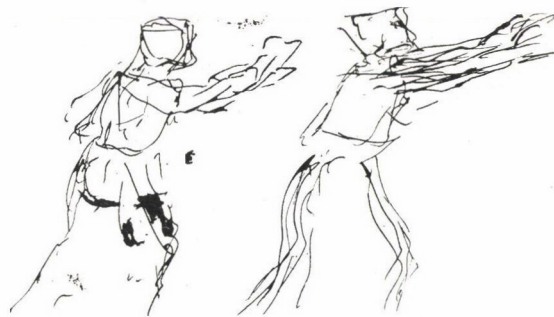
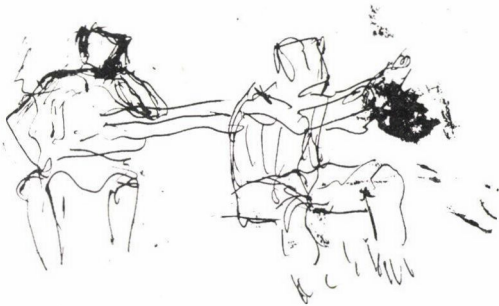
Myri bátyja „elhajlását” a gyermek élénk fantáziája mellett a környezet „hazafias és harci” szellemével is igyekszik magyarázni.[13] „A világtól, emberektől, teljesen elszigetelve töltöttük a legboldogabb gyermekéveket, László csillogó fantáziája mesevilágot teremtett körénk, ebben éltünk, ez számunkra valóság volt. Az akkori időkben, hatása alatt mindenben a hazafias és



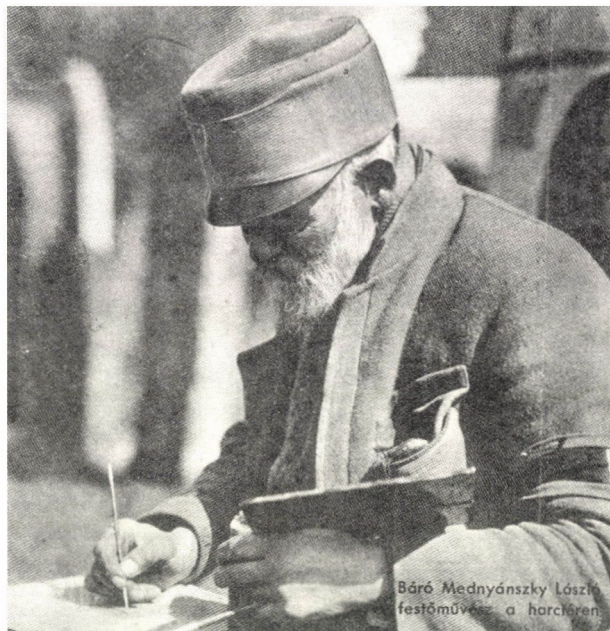
harci motívumok képezték az alaptónust. Emlékszem, milyen égető érdek [sic!] volt egy nap, lengyel menekültek jöttek ide a hatvanas évek forradalma után. Egy órát pihentek, aztán papa tovább küldte [őket] fogatán. – Ez nagy szenzáció volt! Akkor egy csínytet követünk el, aminek komolyabb következményei lehettek volna. Szüleink távollétében egy téli nap, egy nagy plakátot szerkesztettünk, amelyben fegyverre hívjuk az ifjúságot, az osztrákok ellen! Aláírtuk szépen teljes nevünk és ki akasztottuk az országútra, hol naponkint katonaság masírozott. Szerencsére szüleink egy negyedórával később érkeztek. Az Atyánk leszáll a szánról, elolvassa, letépi! de nekünk egy szót sem szólt.” Mednyánszky katonaoiseiról, regényes és harcias családtörténetéről kimerítő részletességgel számol be Malonyay 1905-ös Mednyánszky-monográfiája egyetlen olyan fejezetében, amely nem fullad dagályos és felszínes bölcsekedésbe. Ám mindez még nem magyarázza, hogy miért kereste oly nagy szenvedéllyel az éles, a katasztrófaközeli helyzeteket Mednyánszky, aki így ír Myrinek egy levelében:

„Kirándulásom érdekes volt, csak nem eléggé mozgalmas, nem volt részem olyan viharzó kalandokban, amilyeneket kerestem. Mindjárt[?] kezdetben egészen váratlanul a pesti utcai zavargásokra bukkantam, sajnos igazán festői tumultusba nem sikerült keverednem. 2 nappal később a legnagyobb áradások közepette voltam a Temes és Maros vidékén [...] az a baj, hogy kissé későn érkeztem. De látni gyönyörű hangulatokat láttam, egészen világ vége szerűeket. Komor felhők, felhőszakadások és barnás sárga víz mindenfelé. A víz itt-ott nyugodtan folydogált, de többnyire félelmetes gyorsasággal rohant tova, fákat, gerendákat és állati hullákat sodorva magával.”[14]

Myri pszichológiai magyarázattal is szolgál, a leírás alapján akár mániás-depressziósnek vélhetnénk Mednyánszkyt, aki „akármely társaságba jött, anélkül, hogy



4. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, 1908–1912.  
Magyar Nemzeti Galéria, ltz.: 1927-1476



3. Bárá Mednyánszky László festőművész a harctéren.  
Közölve: Az Est 1910–1935. Történelem fényképekben.  
Budapest 1935

maga azt észre vette volna vagy igyekezett volna, csakhamar mindennek a középpontja lett. Mikor idegei rosszabbodtak, mindenkitől visszahúzódott, elzárkózott, a sötét melancholia elhomályosított mindent. – Mikor ez elmúlt, soha csillogóbb, ragyogóbb társalgót nem ösmertem, humorja, finom érzéke minden comicum iránt, mindent felülmúlt, a mellett objectivitása, bölcsesége, facette-je volt. Az absolut igénytelen, a gyengeségig könyörület, majdnem szentet ösmerte mindenki, úgy mint a Buddhista bölcsekedőt. De mélyen elrejtve volt sok más is, így valami acélos harcias, ami gyermekkori meséibe, később is itt-ott felvillant, és élete végén majdnem ki lett elégítve. – Csakhogy akkor már túl idős volt, hogy activ résztvehessen. – Egy szép acélpenge reá furcsa vonzó hatással bírt, ezt fognia kellett, cirógatni, szeretete!”[15] Valójában Mednyánszky egyáltalán nem volt pszichopatológiai eset. Erről meggyőzően tanúskodhatna Brestyánszky Ilona által szerkesztett „naplója”. [16] ha a cenzúrázás közben nem éppen a lényege veszett volna el, mármint műfaji értelemben is, hiszen csak mutatóba maradt valami abból a bizonyos formulából, mellyel Mednyánszky nagy szerelme, Kurdy Bálint, vagy ahogy ő nevezte, Nyuli halálát (1906. december 23.) követően gyakorlatilag minden bejegyzését kezdte. E formula világosan jelzi e feljegyzések valódi célját és értelmét: ugyanis minden egyes bejegyzés egy fohász Nyulihoz, mantra vagy „akarat-ima”, ahogy tetszik, napról napra vagy napjában többször ismétlődő lelkgyakorlat, mellyel egyfelől, mint a gyermek a jaktálással, megnyugtanni igyekezett magát Mednyánszky, másfelől valóban feldolgozta és uralta az őt ért hatásokat és saját labilitását; munkára és kitartásra buzdítva magát. Mednyánszky



kedves teozófus-szerzője, Helena P. Blavatsky írásaiban megtaláljuk az idevonatkozó utasítást és talán nem túlzás azt állítani, hogy ez inspirálta magát a műfajt is, amit Mednyánszky a Nyuli haláláig szétszórt, sokszor datálatlan feljegyzései számára kialakított: a naplónak egyre fontosabb szerepe lesz Mednyánszky életében, mágikus jelentősége; íme egy pont, ahol tettenérhető, hogy az, ami már készen volt Mednyánszkyknál, hogyan nyer *utólagos* igazolást a teozófia által: „Az egyedüli homogen-lényeg, akarat-imánk átalakul az aktív vagy teremtő erővé, mely tetszésünk szerinti eredményeket produkál. – Úgy érted, hogy az ima egy olyan okkult folyamat, amely fizikai következményeket eredményez? – Igen. Az Akaraterő élő hatalommá válik.”[17] A korra jellemző prűderiával másította meg a Brestyánszky-napló cenzora e bejegyzések valódi létmódját, hiszen a valóban „művészettörténeti érdekű” csontvázra redukált napló bejegyzései rendszerint azzal kezdődnek, hogy „Édes drága czimborám, barátom fíjam Bálintkám, tiszta jó lélek Nyuli! Ismét hozzád menekülök te reményem, jótevőm, vezetőm...” és általában ahhoz hasonló formulával fejeződnek be, amilyen a most idézendő öngyilkossági gondolatról beszámoló feljegyzés végén található: „Olyan nagy bennem a szabadulás után való vágy, hogy az öngyilkosság vágya kísértett nem egyszer. Most hogy érettebb lettem, hogy kötelességemet jobban tudom felfogni, most élni akarnék, szenvedni és tanulni, hogy hozzád méltóvá legyek, hogy a te szolgád lehessenek.”[18] A formulák makacs ismétlődése oda hat, hogy egy idő után minden patetikus felhangja elvész a szövegek. A plátói szerelem – mert éppenséggel Nyulival kapcsolatban gyaníthatóan nem a fizikai elemek domináltak viszonyukban, hiszen a szigorú erkölcsű váci fuvaros-parasztcsaládban Mednyánszky szinte családtagnak számított, s az egyik legszebb bejegyzés épp Nyulinak Erzsivel tartott esküvőjére vonatkozik – Nyuli halálával egyfajta vallásos-egzisztenciális érzületté változott. Nyuli családjával és Erzsivel továbbra is tartja a kapcsolatot, keserűen veszi tudomásul, hogy Erzi másodszor is férjhez megy, de ez nem akadályozza meg abban, hogy az első évben hetente egyszer, de később is elég sűrűn, élete végéig rituális jelleggel látogassa a váci temetőt, útba ejtve mindig az Öregeket, a Kurdy-szülőket és Erziéket is.[19] A gyász első évében minden héten egy kijelölt napon délután indult Vádra és este tízre már itthon is volt: e gyázmunka terméke a rengeteg temetővázlat, s a váci temető képei folytatódnak a háborús temető-képekben. Nyuli iránti szerelme Nyuli halála után olyan funkciót tölthetett be nála érzelmi síkon, mint a buddhizmus (ill. a teozófia) intellektuális síkon: szellemi támaszt, kapaszkodót, valláspótlékot, „magamegnyugtatót” jelentett.[20] Amennyire átmenetileg nyújtottak csak segítséget a Justh-kör és Pekárék naiv-utópikus, nemzeti karakterológián alapuló szociális jellegű reformeszméi (Justh rövid életében parasztszínházat, Mednyánszky szociális együletet alapított), annyira tartósnak bizonyult Mednyánszky érdeklődése minden buddhista jellegű, okkult és rózsakeresztes tan iránt.[21] Olvasmányai között többször említi Madame Helena Petrovna Blavatskyt, az orosz származású, tíz évet Tibetben töltő, Mexikót és Indiát is megjárt, Oroszországban spiritiszta médiumként elhíresült misztikus filozófusnőt, aki 1875-ben, amerikai letelepedése után Olcott ezredes társaságában alapította meg azt a teozófiai iskolát, mely olyan, máig is ható szellemi formációnak volt a közvetlen előzménye, mint a Rudolf Steiner-féle antropozófia. (Ma

is működik Budapesten Rudolf Steiner-kör.) Túlzás lenne azt állítani, hogy a buddhizmus hatott Mednyánszkyra, pláne képeire, ezekre a szenvedély-preparátumokra: inkább ő idomította ezeket a tanításokat – pontosabban ezen tanok nyugati nyelvekre fordított (általában átírt),[22] „nyugatiasított” verzióit – magához, még pontosabban: mint látni fogjuk, a számára égető esztétikai kérdések egybeestek bizonyos teozófiai gondolatokkal, így Mednyánszky igazolást találhatott bennük, ismétlem, elsősorban művészi problémáira, melyek őt már a teozófiával való megismerkedése előtt is foglalkoztatták. Ezek a kérdések éppúgy vonatkoztak műfaji dolgokra, a tájkép vagy a figurális ábrázolás lehetőségeire és hatáira, mint Mednyánszkyknak a kor művészetében betöltött sajátosan egyedülálló szerepére, a realizmussal (a fotográfiai hűségű naturalizmussal) és az impresszionizmussal kapcsolatos egyformán kritikus hozzáállására, kételyeire a zsánert vagy egyáltalán, a cselekményes, narratív festészetet, az akció vagy dráma ábrázolhatóságát illetően, vagy saját művészi útkeresésére, önlegitimációjára, eredendően panteisztikus szemléletének esztétikai-filozófiai megalapozására és a művészetben való kiterjesztésére.

Maga a teozófia is egy nagy volumenű kísérlet a buddhizmus és a keresztény eredetű spiritizmus doktrínáinak egyesítésére.[23] A Kelet „elsajátításában” a tan továbbvivői egyre tovább mentek: a Blavatsky-tanítvány Annie Besant a karma európai, krisztianizált tanát dolgozta ki, a Nietzschevel vitatkozó, Goethe kéziratának rendezését és kommentálását végző Steiner pedig a németországi szervezet vezetőjeként 1903-tól a keleti tradíciókkal szemben a nyugati szellem hatására helyezte a hangsúlyt, s gondolatai centrumába az ezoterikusan értelmezett Krisztust állította.[24] Külön kihívás, kutatási feladat Mednyánszky olvasmányait, és azokat a teozófiai előadásokat, melyeket 1904 körül hallgatott, kinyomozni, és a századforduló szellemi közegébe helyezve tárgyalni. E feladat nálam avatottabb orientalista érdeklődésű kutatóra vár. Természetesen egyes Mednyánszky-tájképek felfoghatók meditációs objektumként is, de alkotójuk olyannyira a nyugati tradícióban gyökerezett, hogy – mint látni fogjuk – azoknak a festői problémáknak, melyek őt oly intenzíven foglalkoztatták, kései leszármazottait előbb fogjuk fellelni a londoni iskola figurális festőinek munkáiban, ebben a nyugati „Nagy Festészet” végpontjaként is definiálható csoportosulásban, mint bárhol máshol. Elődeit pedig – legalábbis szellemi értelemben, hiszen a technika terén Mednyánszky elődei barbarniak, müncheni és bécsi akadémikus festők [25] – még leginkább olyan művészek között kereshetjük, mint Rembrandt, Goya, Daumier. Noha feljegyzései szerint kísérletezett arany és ezüst-alappal, meg egyéb fémekkel (hol vannak ezek a képek? Bár Malonyay emlegeti az öregedő Mednyánszky „ezüstös korszakát”),[26] de ezek nyilván a kivilágosodó, mind több fehéret tartalmazó palettára vonatkoztak, de a lélekvandorlás vigasztaló tana után Mednyánszkyt művészemberként szemlatozást inkább az a *szünesztéziás eljárás* foglalkoztatta, mely akart-akaratlan tartozéka minden okkult tanulmányoknak: elemekhez planétákat, színekhez hangokat, mindezekhez ősprincípiumokat rendelni... Ez összecsengett Mednyánszky azon igyekezetével, hogy típusokat és motívumokat találjon, melyeket „hangulatokhoz” rendelhet, egy olyan kényes esztétikai egyensúly jegyében, melynek az abszolút konkrét és a teljesen általános között kell létrejönnie. Mint később látni fogjuk, ez volt



Mednyánszky leginkább korhoz kötött művészi problémája. E problémához tartozik mindaz, ami Proustnál Vinteuil „kis dallama”, a motívum, az akkord,[27] a frázis, „ein akzent”,[28] vagy ami később, Musil nyomdokain járva a Monarchia szellemeként egészen Dodererig felmenően pedig – mondjuk – a Strudlhof lépcső kis driádjában ölt testet,[29] egyszóval az, amit a *hangulat* fogalmába szokás sűríteni,[30] egy adott korra jellemző esztétikai kategóriaként, vagy mindazok a szimbolizmus problémaköréhez tartozó „correspondenciák”, amelyeknek felsorolása és rendezése Mednyánszkyt annyit foglalkoztatta. Persze Verlaine helyett őt a katasztrófabarát Baudelaire vonzotta inkább. Pekár Gyula írja a festő nekrológjában, hogy Mednyánszky már nem festheti meg azt a „baudelairei paysage”-ot, amit annyira szeretett volna.[31] Mednyánszky hangulat-esztétikája, melyet később, mint látni fogjuk, feladott a katasztrófa-esztétika egy erősebb, expresszívebb változatáért, természetesen sokat köszönhet a Justh-körnek. E fogalom nélkül akkortájt egy levelet sem lehetett megírni:[32] Justh Zsigmond Kairóban nem vadra, hanem hangulatokra vadászik (ez a leveleiben sokszor ismételt tény egyébként elfed egy másikat, azt, hogy Justh Kairóba már a halál elől menekül). „[A] Stimmung, ahogyan a német szó és a magyar tükörfordítása: a hangulat őrzi a nyomát, mindig is az összhangzatot jelentette, a tökéletes Stimmung a személyes vagy belső hangok (Stimme) összecsengését a külvilág hangjaival, a szív dobbanásának harmóniáját a szférák zenéjének akkordjaival.”[33] Mednyánszky moll akkordnak nevezte a „színskála dramatizálása” részeként bizonyos színek együttállását,[34] szagokat rendelt évszakokhoz, osztályozta a napszakokat, típusokba sorolta a figurákat és mindezekhez tónusokat és színeket kötött. Magát a hangulat szót is definiálta, mely oly fontos volt számára; jellemző módon a definíció szövegkörnyezete csupa szünesztétia: „Mi az voltaképp, amit hangulatnak nevez az ember? A melankólia mindenféle színezetben. Zord, józanul szürke hűvösséggel (egészséges szín, bizonyos, testileg fölfrissítő elem). Fekete, kapcsolatban a félelmetessel. Savanyún édes, barátságos környezettel (kék-rózsaszín-zöld). Keserűn édes, metszőbb disszonanciákkal, ahol nem hiányzik a lila és a kék sem hiányzik. Stb., stb... Egyszóval a hangulat nem egyéb, mint bizonyos disszonanciák fiziológiai hatásának mélabúja, amelyek az oszlásra emlékeztetnek bennünket.”[35] E lankasztó, renyhe mélabú ellen-szere a *katasztrófa*. Ez a gondolat felbukkan a harctéri művészet korabeli recepciójában is. Az Új Idők név nélküli hírlapírója szerint 1917-ben a hadifestők közül Vaszary és Mednyánszky „valósággal elektrizálódtak” a „mai idők rendkívüliségétől”,[36] a B. aláírással jelzett szerző pedig „nagy világkavarodásról”, a „mai modern, nagy élet-halálharc lelkéről” beszél 1916-ban, mikor Mednyánszky művészetét méltatja.[37] Malonyay valamilyen szinten magáévá tette a Mednyánszkytól hallottakat, és hozzáigazította ahhoz a Nietzscheből táplálkozó diskurzushoz, mellyel a magyar értelmiség a Monarchia végnapjait kommentálta. 1915-ben így ír: „Aki ezt [ti. a háborút] látta, annak megérthetetlen, annak felfoghatatlan, valósággal rettentő, ha azután látja nagy városaink luxusos renyhe életét! [...] Vagy talán fény és árnyék ilyen ellentétjeire a mi szemünk még nincsen berendezve? ... Talán egykor ezzel is kibékül a jövő übermensché? [...] Szomorúan állapíthatjuk meg azonban, hogy bennünk már a halálos rettegés sem megbízható. [...] Mennyiszer készülünk pusztulásra és



5. Mednyánszky az olasz fronton.

MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Fotótár, ltsz.: 12841

hányszor süppedünk vissza leghétköznapibb önösségünk kicsinyességei közé! [...] Akár az elhanyagolt régi bizánciak [...]. A modern ember szeretni sem tud, gyűlölni sem tud teljesen – az önfenntartási ösztön is csak, mint rozoga óra, kihagyásokkal működik bennünk. [...] A mohácsi vész is néhány század mulasztásának és bűnének elmaradhatatlan eredménye volt. Itt a nagy vizsga, most is”.[38]

Még egyértelműbb a Nietzsche-re való hivatkozás abban a korábbi írásában, melyet Mednyánszky „hitvallásának” szentelt, s melyben a festő buddhizmusának gyökereit firtatja. Az egész szöveg a „gyengék” és „erősek” szétválasztásán nyugszik. Malonyay szerint Mednyánszky azért vonzódik az erős megnyilvánulásokhoz, mert az „efajta egyéniségek mindenben imádják az erőt, mert érzik ösztönszerűleg, hogy erőssé lenni, ha testileg nem is, de lelkileg egyetlen igazi életföladatuk. [...] Mint minden ösztön, úgy ezen erő utáni sóvárgás kiterjed valamennyi külső-belső tulajdonságra, ki a környezet, ki a mindenség sajátos megítélésére. Milyen különös és mégis milyen jellemző, ha egy-egy ilyen vezna poéta, képfaragó vagy piktor, mennyire iparkodik a gigantikus után!” S már Mednyánszkyra konkretizálva a mondottakat:

„A Mednyánszky-félék, rajongásukban az erő iránt, persze szívesebben követték például Nietzschét, mint a Názáreti meghamisítóit. [...] Megtaláljuk *œuvrejében* a hódolatot, a rajongást az egészséges, de inkább pittoreszk külsőségeiben ábrázolt bestia iránt – s megtaláljuk a legmesszebb menő spiritualizmust, azt, amelynél a test már csak igen átlátszó vagy már csak igen rozoga keretül szolgál.”

Végül Malonyay egy sajátos fordulattal a következőkben jelöli ki az üdvözítő, a Nietzsche-n túlmutató



„hitvallást”: [Sok művész] sejt magasabb harmóniákat, de két külön nemhez kötött, férfihoz és nőhöz szokott fantáziája annyira fölemelkedni nem bír. A bátrabb próbálkozók közül való Mednyánszky.”[39] Aztán ezt érte mindenki, ahogy akarja. Nyilván nem véletlen egybeesés azonban, hogy a századforduló homoszexuális szubkultúrájáról szólva Emmanuel Cooper az androgynitás iránti előszeretetről beszél.[40] Emellett azonban kétségtelen tény, hogy a teozófia azon tanítása, miszerint „Isten egy egyetemesen szétoszlott végtelen princípium”, hogy „a mi Istenségünk nem édenkertben van, és nem egy meghatározott fában, épületben, vagy hegyben: mindenütt jelen van, a látható és a láthatatlan Kozmosz minden atomjában, minden láthatatlan atom és felosztható molekula belsejében, felett és körülötte, ez ugyanis a fejlődés és a visszafejlődés rejtélyes ereje, a mindenütt jelenvaló, korlátlan hatalmú és emellett mindentudó teremtettség potenciálitása”,[41] ez egybeesett Mednyánszky azon panteisztikus művészeti felfogásával, amely tájképben vagy figurális ábrázolásban egyazon Natura, szellemmel átítatott természet lehetséges megtestesülését látta. Szintúgy fontos lehetett neki a teozófiának a személyiségről, ill. a pszichikusról szóló tanítása. Mednyánszky katasztrófa-esztétikájához hozzátartozott a személyiségnek az alkotás gátjaként való felfogása: egy katasztrófa éppenséggel ezt, a túlságosan pszichikust, egyénit és önzőt söpri el a személytelen átértesztő, áttetszőségében transzcendáló műalkotás elől: „Mi, teozófusok ezért megkülönböztetjük a »tapasztalatoknak« ezt a halmazát, amit *hamis személyiségnek* hívunk (mivel olyan véges és tűnékeny) attól az elemtől az emberben, aminek az „én én vagyok” érzete köszönhető.”[42]

#### „Az apaccsal trafikál”

A hamis személyiség, a pszichikus és röghözkötő éneli küzdelemben a Sigmund Freud és Ferenczy Sándor nevét egyik notesza elejére gondosan fölíró Mednyánszky (az elolvasandókra szokta magát így figyelmeztetni) jóval továbbment a tudatalatti extatikus feltárásánál. Kritikusan szemlélte mind korának naturalizmusát, földhözragadt realizmusát, mind a bécsi érzégszárnerfestészetet (realnyek pedig, legalábbis Kállai szerint, rövid időre maga is a hatása alá került), de éppúgy kritikus volt az impresszionizmussal szemben is, mely pedig sok eszközt adott a kezébe és felszabadítóan hatott rá. Egyszerre próbált megfelelni a valóság hűséges visszaadása és a valóság arcát eltorzító mélyebb indulatok ábrázolása kettős követelményének, és a műfajt, amelyben dolgozott – tudniillik a tájképfestészetet – abszolút érvényűnek tekintette. A tájkép ugyanis a természet portréja, abban az értelemben, ahogy az arckép az emberi természet portréja. Mednyánszky nem látott különbséget természet és emberi természet között. A természetben nem jelenségeket értett, hanem erős, katasztrofális indulatokat, erők szüntelen küzdelmét és játékát, melyeknek lokális, helyi jellegét, mielőtt ez a részlegesség éppúgy pusztá jelenséggé vagy felületté redukálna mindent, ahogy a pszichikus, a hamis személyiség tenné ezt az „én én vagyok” egzisztenciális egójával, tehát ezt a véges és csalfa partikularitást a kód, az átmeneti fények (hajnal, alkony, holdvilág), és a *sziluet*t egységesítő és összefoglaló eszközeivel kísérelte meg általános érvényre emelni. Később ezeket a megoldásokat némiképp kompromisszumoknak érezte. Az általá-

nosítást nem külsődleges, tematikus módon igyekezett létrehozni, hanem egy összefoglaló, expresszív lendületű, laza foltszerkezetű „széles festésmóddal”, ahogy ő maga nevezte. De a valóságtól nem volt hajlandó magát eloldani holmi expresszív vagy szecessziós-szimbolikus fantáziák kedvéért. Bár a szakirodalom számon tartja az apja halálától (1895) a századfordulóig tartó szimbolista jellegű korszakát, ez is csak olyan, mint kilencvenes évek eleji ún. impresszionizmusa: megragadták dolgok, amelyek a végén mégiscsak elégtelennek érzett. Kevés igazán szimbolistának nevezhető próbálkozása közül lebíráthatatlan természetimádatáról tanúskodik vázlatfüzetében néhány emberfejjel imbolygó fűszál. Ki nem állhatta a „konyhakerti realizmust”, bár a természetet híven akarta visszaadni.[43] Foglalkoztatta a fényfestés, de nem érdekelték a pillanatnyi benyomások. Az általánosra való törekvése elvitte az allegóriához,[44] de visszariadt annak túlzó és élettelen alkatától, a dráma kapcsán a narratív, irodalmi festészet álságos voltán elmélkedik, de az 1910-es évek folyamán festett, önmagukban nyugvó, befelé mélyedő emberi és természeti portréinak „passzivitása” után mégis a „cselekményre” szavaz.[45] Neki kell egyedül feltalálnia, hogyan lehet zsánermentes és illusztrációmentes cselekményt festeni, pillanatnyi, s így hamar kiürülő vagy fényképhűségű tájkép helyett a természet mélyebb ábrázatát, rejtett arcát (lásd Kállai, aki e problémával még a század derekán is foglalkozik) megragadni, hogyan lehet emberről portrét készíteni úgy, hogy az arc konkrét és egyedi, tehát felismerhető maradjon, ám ne vesszen el az sem, ami mindenkiben közös. Meg kellett küzdenie az expresszionizmusnak azzal a sarkalatos problémájával, hogy a valósághoz való hűtlensége, a túlszásba vitt pszichikus mimika és gesztusok karikatúrává változtatják az ábrázolást. A problémák, amelyek foglalkoztatták, legalábbis Velázquez, azaz a reprezentáció válsága óta foglalkoztatják a festőket, s ezt a poggyászt, ezt a problémacsomagot viszik magukkal a művészek a 20. századba. Miközben a huszadik század művészettörténetét az izmusok története mentén írjuk, és valami egyre gyorsuló, felpörgő, már a műalkotás mibenlétét, autonómiáját is szétfröccsentő centrifugális folyamatként modelláljuk, megfeledekezünk arról, hogy létezik e kontinuum mellett egy jóval *lassúbb* pálya is, melyen bizonyos művészek újra és újra „múlt századi” problémáknak veselkednek neki, s bár e problémák új neveket kaphatnának, végső soron ugyanúgy lehetne őket nagyobb hívószavak vagy kerettörténetek mentén csoportosítani, ahogy tette ezt Werner Hofmann a 19. század esetében. Az egyik ilyen hívószó mindenképpen az *erő lefestése* kell, hogy legyen. Az *erők* érzékelése és megragadása a reprezentáció helyett.

Nem véletlen, hogy Gilles Deleuze éppen Francis Bacon kapcsán foglalkozik az erők lefestésének problémájával. A testre ható erők eredőjének ábrázolása, mint festői feladat, itt kezdődik, Mednyánszky nál, vagy, ha művészettörténetesként károsnak érezzük, hogy Mednyánszkyból vezessük le a londoni iskolát, akkor mondjuk azt, hogy itt kezdődik, van Gogh-nál. S ezzel egyben megadtuk a választ a „besorolási” problémákra is, Mednyánszky éppúgy posztimpresszionista mint van Gogh, illetve éppúgy „összehasonlíthatatlan”. Összehasonlíthatatlanságát már kortársai is érezték, ám még olyan kiváló kritikus elmék is, mint Fülep Lajos, csak próbálgatták a fogást rajta, megragadni, szavakba önteni a különbséget nem igazán tudták: „Igazán nagystílusú megfigyelője és poétája a természetnek Mednyánszky



László, magában álló művész, aki a saját külön világában él, akármelyik pontján álljon is a világnak. Magában hordja az ihletet, s azért nem hamis semmi, amit ő ad. Ahol más festő festői problémákat old meg, ő ott nagy lelki emóciók megszólaltatója. [...] Fejlődését teljesen önnönmagában élte át, ő maga volt a fölfedező s a feldolgozó; a művészet külső fejlődése iránt éppoly érzéketlen, mint a világ, mint az emberek iránt; nem érti meg, csak azt, ami közvetlenül érinti, s a művészet legújabb nagy változásai talán érdeklik, de nem befolyásolják. Teljesen megközelíthetetlen, aki az első ingadozás után ösztönszerűleg megtalálja a maga útját, s azután le sem fog térni róla. Még nem értik teljesen, de sokan kommentálják. Általában kevesen tartják nagy művésznek, sokan a természet meghamisítóját látják benne. Mondják, nagyon önkényes, a műteremben fest, akár csak a barbizoniak. Mint ember és mint művészegényiség – e kérdés nem tartozik ugyan ide – nem közénk való, s érzi ezt ő maga is, s minél távolabb tartja magát a vásári élettől. A természettel való együttlétéből születnek a természet nagy magányának, nyugalmanak, csendjének fölcséget tükörző alkotásai.”[46]

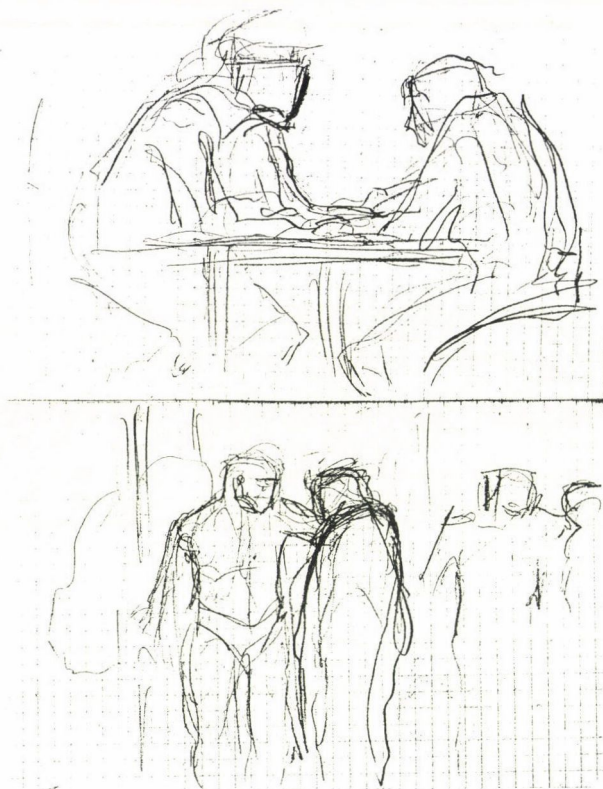
Mednyánszkyt, mint bizonyítani igyekeztünk, lelki emóciók helyett inkább lelketlen erők érdekelték. Festői problémákat, értve ezen a technikát, tucatjával oldott meg, mást ne mondjunk, a mozgó víz ábrázolásának problémája évtizedekig foglalkoztatta. Testvére joggal írhatta, hogy „művészete a korrallal egyre nőtt [...] már technikai nehézségeket nem ismert.” A művészet külső fejlődése pedig nagyon is foglalkoztatta: „Ama bizonyos általános *idegenkedést* a fotografikus realizmustól, amelynek nyoma mindenütt érezhető, én is osztom. Azon sokszor érdekesen egyéni törekvést, a formák és a színek egyszerűsítése által egyéni stílust keresni, én is szükségesnek érzem. Azon törekvést, unalmas külsejű tárgyakat a *csinálás furfangja* által érdekessé tenni, természetesen tartom, és mégis érzem a magam énjét mindezen nekem szimpatikus törekvéssel szemben, mint ellentétet. Az emberi alak az különösen, ahol külön álláspont van, úgy hiszem. Amit a festett alak érez, legyen egyéni, ne csak általános. A festett alak legyen egy bizonyos egyén, nem csupán egy általános típus. Az élet intenzitása az individualizmust megköveteli, ez ad *életmeleg*.”[47] Az egyéni és általános összeegyeztetése azonban nem lehetséges az impresszionizmus módján: „Az egyes képben előforduló különböző színek egy általános tónust kapnak (átlátszó tónust), akkor egyszerre élni kezdenek, új életre ébrednek, ámbár intenzitásuk csökken. Úgy látszik, egymásra csak ezen közös tónus segítségével kezdenek hatni igazán, mint a réz és arany elemei a volta-telepnél, ha sósavba mártják. [Közös medium nélkül ezen tónusok úgyszólván izolálva maradnak és se dissonantia, se konsonantia és egyáltalán semminémű resonantia nem támad,] már most a piktúra egyik feladata volna egyszerű tárgyakat (vagy maszkákat) néhány nagy tónussal karakterizálni. (Ez a modern felfogás.) A luminisztikus felfogás ezzel ellentétben világítási formahatásokat keres. Az intim hatások nem luminisztikusak. A luminisztikus hatásoknak mindig valami távolabbi vonatkozásuk van, a beható fénysugár eloszlatja az átlomszerű regeszerűségeket.”[48] De az összeegyeztetés a „szabad impresszionizmus” (értve itt posztimpresszionista és expresszionista törekvéseket) módján sem lehetséges: „A szabad impresszionizmus a:) Amennyiben bizonyos önkényesen választott színösszetételeket fest a realistikus rajz

respektálása mellett, b:) önkényes szín és önkényes rajz: ez már karikatúraszzerűleg hat. Bizonyos összetételek öntudatos túlzása (mélyítése a tónusnak, erősítése a színnak) [szükséges].”[49]

Az utóbbi idézetekkel elérkeztünk a feldolgozatlan Mednyánszky-források negyedik csoportjához. Ide tartoznak azok az 1920-as kéziratok, melyek majdnem 400 oldalon keresztül, több különböző kéztől származóan Mednyánszky naplójának korabeli átirásait adják. A naplók Granasztói Pálnétól kerültek 1977-ben az MNG Adattárába. Brestyánszky ezeket értelemszerűen nem ismerhette. Történetük valószínűleg a Mednyánszky-Wolfner-perhez kapcsolódik, mely peranyag, feldolgozatlan forrásaink immár ötödik csoportja, külön tanulmány tárgya lesz majd. Így itt most csak azt említeném meg, hogy a kéziratok eredetire vonatkozóan érdekes adalékot találtam a Mednyánszky utolsó éveinek hűséges kísérlője, egyben haszonlesője, Pálmai József ellen indított bűnvádi eljárás iratanyagaiban: ezek szerint Pálmai a bécsi hagyatékából vázlatfüzeteket lopott el, melyeket később a rendőrség lefoglalt nála. Ezek eredetéről a következőket vallja: „cca 300 drb vázlatkönyvet és noteszt találtam”, és mivel ezek „családi vonatkozású görög betűs feljegyzések voltak, egyenesen Czóbelné és családja kívánságára kiadtam Dr. Halmay Jenő posta osztálytanácsosnak (lak: Krisztina krt. 8-10.) feldolgozás és lefordítás végett. Ezek ma is a birtokomban vannak.”[50] A két „napló” között meglepően kevés az átfedés. Az anyag igen gazdag, ezért csak egy komolyabb filológiai-textológiai munka során lehetséges feltárni. E napló német nyelvű feljegyzéseiben többször is a Kraft szóra bukkanhatunk.[51] Mednyánszkyt nem egyszerűen a bestialitás vagy a természet „enyésző”, melankolikus hangulatai érdekelték, hanem azok az erők, vagy azon erők pregnáns hiánya, amelyek a bestialitás vagy a melankólia ábrázatát öltik. „Az aki az egyes hangok, vagy színek gyöngítése által akar harmóniát teremteni, leszállítja az egész értékét. Az élet problémája természettudományi definíciója a szét-húzó és összehozó erők küzdelme. Egyidejűleg úgy hogy egyszer az egyik erő kerekedik felül, máskor a másik. Ezen két erő kiegyenlítése az élet processzus végét jelenti, egy ciklus végét, amelyre okvetlen egy másik következik.”[52] Kilenc évvel később már ezt a sommás megállapítást teszi: „Csak az erő szuggerral és fascinál. Az erős szenvedélyek, ezek mindenkiben visszhangra találnak.”[53]

Ez a megállapítás már feldolgozatlan Mednyánszky-forrásaink hatodik csoportjából való. Ide tartoznak a már emlegetett, a Brestyánszky által átirat Mednyánszky-szövegekből kicenzúrázott részek. Ezek talán a legérdekesebbek mind közül. Hiszen a cenzúrázás általános szempontjai a következők lehetnek: ne maradjon benne materializmus-kritika (ilyesmi, Mednyánszky szellemi érdeklődésének megfelelően több is előfordul), semmi ezotéria, buddhizmus, ne maradjon benn homoszexualitás, túlzott szenvedély, szadizmus stb., magyarul: tűnjön el minden pregnánsan testi és minden szellemi utalás. Mednyánszky a művészetrel kapcsolatos tárgyilagosságának köszönhető, hogy egyáltalán megjelenhetett 1960-ban az ismert válogatás. Nagy munka lehetett a szöveg megcenzúrázása. Először is: lemaradtak a Nyulit involváló formulák, a vele kapcsolatos emlékek stb. Aztán ki kellett irtani az egész naplót behálózó jeleket, Mednyánszky ugyanis különböző nagybetűket és egyéb jeleket használt bizonyos dolgok elrejtésére és/vagy



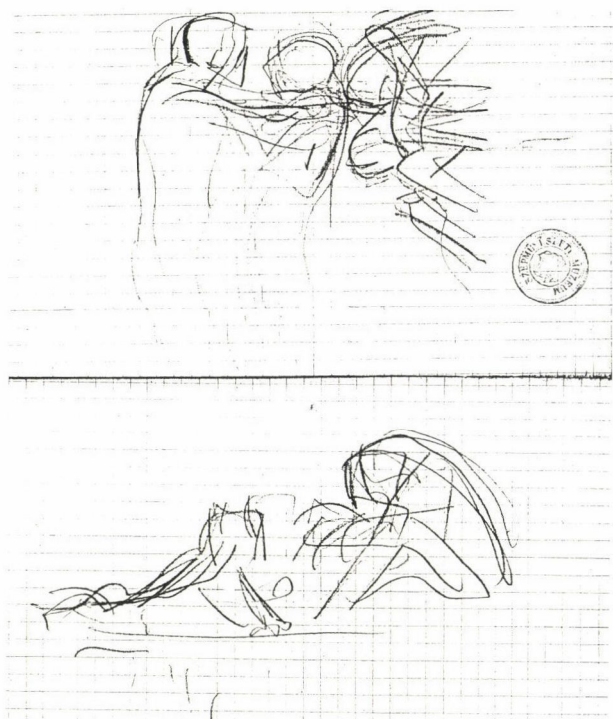


6. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, 1908.  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1927-1487

rövidítésére. Ezek csak elvétve bukkanak fel a Brestyánszky-féle naplóban. Az, amelyik vélhetőleg az erős testi vonzalom (aktus?) jele volt Mednyánszky-nál, rendszerint kimaradt, a hozzá tartozó történetekkel és listákkal együtt. Ne gondoljunk azonban pornográf vagy akárcsak erotikus részletekre. Noha Mednyánszky, amilyen hűséges volt Nyulihoz egyfelől, olyan promiszkuis lehetett másfelől, ezek a történetek alkalmi ismeretségek, sokszor a természetben tett közös kirándulások rövid és szemérmes leírásai, melyekben általában a természetben (és az emberi természetben) való gyönyörködés játssza a főszerepet, s a testi vonatkozásokról épp csak egy-egy kézfogás bensőséges leírása vagy a már említett jelek jelenléte árulkodik. Ugyanez vonatkozik rajzaira: egy egész vázlatfüzete van, melyben emberek ábrázoltatnak meghitt viszonyban: egymás kezét fogják, gyengéden átkarolják egymás vállát, összebújva üldögélnek, vagy éppen csak a kocsmasztal fölött átnyúlnak a másik kezéért. Mednyánszkyt, mint látni fogjuk, érdekelte a szadizmus, mint kifürkészhetetlen erők mozgásba lendülése, de nem érdekelte a trágárság. Érdekelte a testi kapcsolat, de a hangsúly mindinkább a kapcsolatra került. A testi érdeklődés jelét, ahogy haladunk az időben, egyre többször hatja át a napló lapjain egy másik jel: a szellemi érdeklődés jele. Ha ránézünk egy kéziratos Mednyánszky vázlatfüzet-oldalra, a görögbetűs kricsz-krakszok között azonnal feltűnnek ezek a jelek. Segítenek megértenünk az erők lefestése iránti elkötelezettségének egy másik mozgatórugóját.

Mednyánszky homoszexualitása közismert tény. Amilyen közismert, annyira diszkréten hallgat róla a szakirodalom. Bár helyenként finoman meg van említve, vagy körülírva (a homoszexuális szóval Brestyánszky

előszava után nem is szakíronál, hanem Ambrus Lajos dolgozatában találkoztam először [54]), de a képek értelmezésében nem játszik szerepet. Pedig már ahhoz is köze lehetett, hogy Mednyánszkyt korábban tájképfestőként ismerték. Malonyay főleg tájképeit és portréit reprodukálja és még Schanzer Mária 1935-ös doktori értekezésében is ez áll: Mednyánszky „nagyobbszabású alakos kompozíciókat sohasem festett”. [55] De Elek Artúr is úgy gondolta 1943-ban, hogy „akármilyen érdekesek is Mednyánszky-nak ezek a képei, művésztének mégis inkább csak melléktermékei. Nagy művész, a legszigorúbb európai mértékkel megmérhetően nagy művész ő azért mégiscsak a tájbrázolásaiban volt.” [56] Már írtam, hogy Mednyánszky a természetet és az emberi természetet összefüggőnek, lényegileg közösnek gondolta el. Nyilván a tájkép elsődlegességében a kor műfaji konvenciói is szerepet játszottak. [57] De a figurális képeket Mednyánszky valahogy szégyenleteseknek érezte. Nyilván nem ez volt a fő ok, de talán azért is, mert modelljei egyben szeretői is lehetek. Naplójában listákat vezetett modelljeiről, egy fiatal halász Fiuméből, egy bécsi kocsis, a ganajszállító fiú... sok név mellett ott a jel. Figurális képeit rejtegette, miközben nagyobb jelentőséget tulajdonított nekik, mint a tájképeknek. Myri ír le ezzel kapcsolatban egy árulkodó jelenetet: „Egy közös jóbarátunk, aki szakértő volt a művészetben, beszélt, hogy egy nap váratlanul be lépett László műtermébe. A bámulattól és meglepetéstől ottan megállt. László egy igen nagy [...] majdnem kész kép előtt állt, festett háttal az ajtónak... a kép vándorló cigányokat ábrázolt... László megfordult, ránézett bámuló barátjára. Tetszik! Avval fogta a csodaképet és a falhoz fordította. Soha senki nem látta azt többé!” [58] Igaz, Wolfneren és még néhány emberen



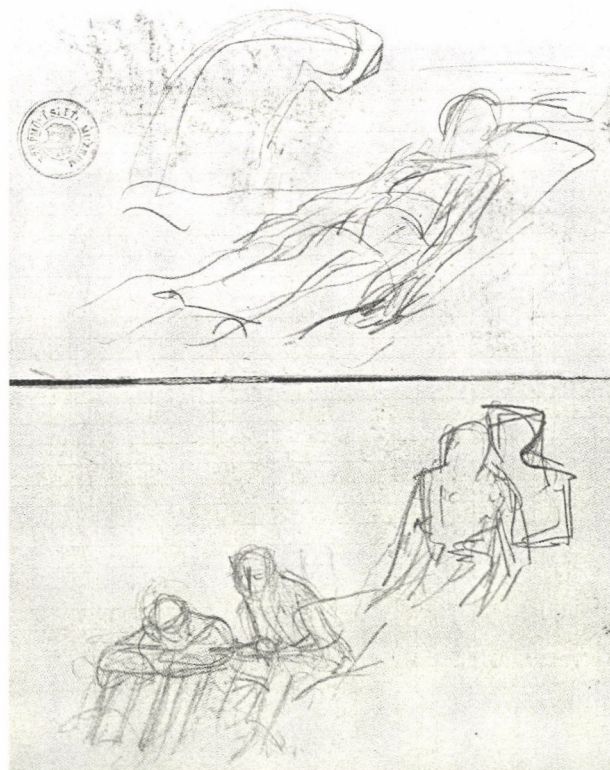
7. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, 1903.  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1927-1330



kívül nem is volt szeme ezekre a képekre senkinek. Sarkantyú részletesen elemzi a társadalmi okait annak, hogy a közönség miért nem volt még érett e képek befogadására. (Mednyánszkynek az alakos képek terén az első átütő sikert a Sajtóhadiszállás kiállítása és katonai megrendelések jelentették, miközben tájképfestőként már rég a legjobbak közé számított.[59]) De nem ír arról, hogy amennyire dívott a századforduló idején arisztokrata körökben a homoszexualitás, annyira tabu volt, akárcsak az említése is. Justh is eufémisztikusan a Mednyánszkyak vétkeiről beszél, melyek Lászlóban kulminálnak, de pletykákra és a társasági élet bemutatására szakosodott naplói említést sem tesznek arról, amit pedig Katona „leleplezőnek” szánt titkos naplói sejtetni engednek, hogy Mednyánszky úri barátai között is sok volt a homoszexuális. Éppenséggel Katona Nándor is csak egyszer próbálkozik nővel, mégpedig azért, hogy Mednyánszkyt féltékennyé tegye: ez részben sikerül is neki. Mednyánszky a következőképpen reagál a hírre egy levelében: „Akiba halálos szerelmes egy lányba, akinek az arcképét festi és közben szétfolyik, mint egy faggyúgyertya.”[60] Valójában Katona Nándor, aki még csak rövid ideje „szakított” Mednyánszkyval, csupán addig lángolt a külföldön élő hölgyért, amíg az személyesen meg nem jelent a műtermében. A teljes „szerelmi” sztorit minden részletre kiterjedően hátborzongató módon egy nekrológból ismerhetjük meg, amit szerzője novellaformában megírt emlékezőként publikált a festő halála alkalmából.[61] Mindez persze csak illetéktelen vájkálás a magánügyekben addig, amíg nem vonatkoztatható Mednyánszky művészetére.



9. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, 1908.  
Magyar Nemzeti Galéria, Itsz.: 1927-1487



8. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, é. n.  
Magyar Nemzeti Galéria, Itsz.: 1927-1349

A „mit kell/szabad tudnia az olvasónak/nézőnek” kérdés nem újkeletű. Elég, ha itt Gadamer híres Celantanulmányára utalok. A kérdésre nehéz válaszolni. Ha azonban arra gondolunk, hogy Mednyánszky alakos képeinek, csavargóportréinak befogadására, megértésére, művészettörténeti elhelyezésére még mindig egy közhelyes értelmezési séma van forgalomban, mely ezeket a képeket a festő szociális érzékenységgel és csak azzal magyarázza, akkor talán mégis fontos lehet annak belátása, hogy azt a kasztok és osztályok közötti rendkívüli mozgékonyságot, mely előfeltétele a csavargóképeknek, Mednyánszky nem csupán függetlenség-igényének, legendás vándorösztnének, főleg nem kizárólag társadalomkritikai attitűdjének köszönheti, hanem elsősorban homoszexuális hajlamainak, melyek őt erre a promiskuis, mobilis, magát a vándorlásban elrejtő életmódra kényszerítették. Illetve ezek a dolgok összefüggenek. Összefüggésük, sajátos konstellációjuk hozza létre azt az egyedülálló művészetet, mely csak a „nagy magányos” kategóriáját tűri meg, a legvalószínűleg kalandregény hőséne művészetét, ahogy Proust nevezné: mivel a homoszexuálisok „jóval kiterjedtebb, hatékonyabb s kevésbé gyanított szabadkőművességet alkotnak, mint a páholyoké, hiszen ez az ízlés, a szükségletek, a szokások, a veszélyek, a tanulódó, a tudás, az érintkezés, a szókincs azonosságán alapszik, s még azok a tagok is azonnal felismerik egymást benne, akik ezt nem kívánják, természetes vagy egyezményes, akaratlan vagy tudatos jelek alapján, melyek a fajtájabelit jelzik a koldusnak a nagyúrbán [...], mindnyájan kénytelenek megőrizni titkukat, de részük van a többiek titkában, amit a másfajta nem is gyanítanak, így hát nincs az a legvalószínűleg kalandregény, ami az ő szemükben





10. Mednyánszky László vázlatfüzetéből, 1908.  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1927-1487

ne tűnne igaznak; mert ebben a regényes, időtlen életvitelben a nagykövet barátja a fegyencnek; a herceg olyasfajta szabadossággal, melyet az arisztokratikus neveletés ad, s amit egy reszkető kispolgár nem engedne meg magának – a nagyhercegné ajtaján kilépve az apaccsal trafikál”.[62]

*Mednyánszky árnyéka:* „A paranoia az éleslátás következménye...”?

Csak komoly forráskritikával kezelhető új Mednyánszky-forrásaink hetedik csoportja. Ide azok a feljegyzések tartoznak, melyeket Katona Nándor hagyott az utókorra, s melyeknek ismeretlen kéztől származó gépiratát az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára őrzi.[63] Mednyánszkynek meningitise volt gyerekkorában (koraszülött volt). Akkoriban úgy diagnosztizálták az ilyen betegséget – Katona Nándor leírta naplójában –, hogy az orvos megkérte a gyermeket, bekötött szemmel haladjon egy képzeletbeli egyenes vonal mentén. Mednyánszky körbe forgott. A gyermek Lászlót felvidéki arisztokrata szokás szerint szalagos kislányruhában járatták, a vízfeje miatt óvták minden izgalomtól, nem járhatott iskolába, és magánórát is kellemes dekoncentráltágban tölthette: hogy ne figyeljen oda túlságosan, óráira beültették kishúgát is, aki játszott egy sarokban.

A kamasz Mednyánszky lejárt a faluba és szerelmes volt egy kiskocsisba. Már önálló műterme volt a nagyőri kastély kertjében és megjárta Münchent, Párizst és Szolnokot, mikor magához vette Katona Nándort, alias Kleinberger Náthánt, egy késmárki zsidó kocsmáros fiát. A fiút később, akár Proust az úgynevezett „foglyait”,

elzárva tartotta a nagyőri kastélyban 6 évig, közben megtanította festeni. A fiú 1899-ben fellázadt. Akkor szakítottak, Katona fölment Pestre és befutott, mint kora neves tátrai tájképfestője.[64] A szegény vidéki fiú, aki 15 évesen már leckeadással kereste kenyerét és aki azért szegődött el Mednyánszkyhoz, mert nem tudta eltartani a családját, sorra nyerte az ösztöndíjakat, az állami aranyérmeket, mint erről a festő maga tudósít minket egy saját magáról írt lexikonszócikkben. E szócikk valóságos botrányszámba ment. A Reggeli Újság 1932. augusztus 29-én még úgy tudja, nem fog megjelenni az a „gyűlölettől fűtött önéletrajz”, amelyben Katona Nándor „öt nappal halála előtt súlyos vádakát emelt a sajtó, festőtársai és kritikussai ellen”.[65] A szócikk azonban megjelent, az inkriminált résszel együtt, mely Mednyánszkyt és Lykát veszi célba: „Életén [ti. Katonáén] végigvonul, egy a már említett festővel való barátsága. Ez a festőbarát Katona egész művészetének és életének megsemmisítésére törekedett, hogy művészetének vélt elsőbbségét biztosítsa. Egy érdekbartot biztosított a halála után is magának, aki ezen megsemmisítő munkát életcéljául tűzte ki. Ez a megsemmisítésre való törekvés, ha a Katona életét megnehezíti is, a művészetét östehetségénél fogva nem el-sorvasztani, de azt még hitében megrendíteni sem tudta. Negyven év óta, mint vihart álló fenyő, állja ezeket a rettenetes fejszecsapásokat. S ha mindezek a középkori borzalmakra emlékeztető aknamunkák, – melyek ellene folynak – egyszer napfényre kerülnek, egész Európa végig borzong majd annak hallatán.” – írja magáról.[66] Halála után Akácsa utcai szerény műtermében furcsa dolgokat találtak. Akkor erről sokat cikkezett a sajtó, ezekből az egykorú cikkekből rekonstruálhatjuk a történeteket. Az örökösök keresték a műteremben a pénzt, mert mindenki tudta, hogy Katona divatos festőként jól keresett. Pénz helyett több Arnheim-záras ládát találtak a műteremben és két nagy kupacot. Az egyik kupac utazóböröndökből állt. Mindenféle disznóbőr és egyéb utazótáskák.[67] Ugyanúgy gyűjtötte ezeket, mint a perzsaszőnyegeket: ezek voltak egymásra halmozva a másik sarokban. Ezenkívül még egy lepkegyűjteménye volt, amit elárvereztek. A ládákban a képeit tárolta, illetve eladott képeinek pontos másolatait. Erről így ír 1932. december 25-én a *Magyarország* című lap: „Valószínű, hogy sokan azok közül, akik régebben képeket vásároltak Katona Nándortól, meglepetéssel fognak ráismerni a téli tárlat kiállításán a saját maguk képére [sic!]. Ennek az a valószínű magyarázata, hogy Katona Nándor csak vérző szívvel vált meg egy-egy képétől és sohasem ismerte el, hogy az érték kapott vételár felér az eladott kép értékével. Ezért a képek átadása előtt legtöbbször másolatot készített róluk, olyan tökéletesen, hogy még árnyalati különbség sem volt felfedezhető az eredeti és a másolt között.”[68] De ez még mind semmi. Ugyanis a ládái is duplafenekűek voltak, így nem is találták meg azonnal a pénzt: 1933. március 9-én írja a *Pesti Napló*, hogy a „nyomozás eredményének egyik érdekessége, hogy az értéktárgyakon kívül egy nagy halom az infláció korából származó bankjegyet is találtak a páncélszekrény kettős fenekében, amelyek természetesen értéktelenek.” Hasonlóképpen „értéktelen” dolgot találtak még a duplafenekűben, többszáz oldalas feljegyzést, mely Mednyánszkyval kapcsolatos vádakát tartalmaz. A *Magyar Hírlap* 1932. augusztus 8-án így ír a kéziratok megtalálásáról: „Nem voltak bizalmas barátai, nem öntötte ki szívét soha senkinek [...] Senki sem tudott róla, hogy memoárjait írja. Most megtalálták az egyik Arnheim-szekrényben a vas-





11. Mednyánszky László: Katona Nándor portréja, 1900 előtt. Olaj, fa, 57 x 47 cm. Szlovákiai magántulajdon.  
Fotó: Bratislava, Ústav Dejín Umenia SAV



kos-kéziratcsomót, Katona Nándor emlékiratait.” Ugyan ez a cikk említi, hogy a naplók német nyelven íródtak. Az *Est* 1932. augusztus 4-én még csak szóbeszédre hivatkozik: „Katona Nándor sokat beszélt az utóbbi időben végrendeletéről és esztendőközön keresztül vezetett naplójáról, amely állítólag az egész magyar művészvilágról és közéletéről érdekes dolgokat tartalmaz.” Végrendelet nem volt. Dr. Nagyfalusi Andor belgyógyász-specialista, Katona Nándor orvosa további érdekes adalékokkal szolgál: „Nem is volt elkészített végrendelete, bár ez is szándékában volt és rajtam keresztül keresett összeköttetést egy magyar íróval, akit arra akart megkérni, hogy az ő gondolatait és szándékait foglalja írásba. Ez az író Lakatos László lett volna.” Katona Nándor tisztában volt vele, hogy nem egy nagy stilszta. Többeket megpróbált rávenni, hogy írják meg helyette emlékiratát. Wallisz Jenő a művész halála után írt cikkében így meséli ezt el: „Többévtizedes barátság fűzött hozzá. Hitt bennem, mert elhittem neki mindent, amit mondott. A bizalom tetőfokán azzal az ajánlattal állt elő, hogy írjam meg két-három kötetben egy életrajzát és leplezzem le abban ellenségeit, mégpedig a páncélos ládákban őrzött dokumentumok alapján. Én hajlandónak mutatkoztam az életrajz megírására és kértem a dokumentumokat. Felnyitotta a műterem padlójához srófolt vasládák egyikét, amely tömve volt füzetekkel, újságokkal, papiros-foszlányokkal. Kivetve az egyik füzetet és átadta. Elolvastam néhány oldalt és egyre markánsabban alakult ki bennem a művész jelleme és egyénisége. Amit dokumentumoknak mondott, nem volt egyéb, mint saját reflexióinak gyűjteménye és egyik-másik műkritikus cikkeihez fűzött észrevétele. Döbbenetes percek következtek. Tudtam, hogy széjjelrombolom egy fantaszta álmvilágát és e világ helyébe nem tudok neki más adni. De valami hajtott, hogy legyek könyörtelen és rombolóssal adjam vissza a művészt önmagának és művészetének. Lesújtottam: – Ezek a te dokumentumaid? Egyet tanácsolhatok, dobd ezt a tömérdek rongyot és szemetet a tűzbe, mert ez az egyetlen mód, hogy megszabadulj kényszerképzeteidről és a művészetednek élhess. – Az arca fakó lett, a szemei bambán meredtek rám. Aztán halkán felelte: – Te is az ellenségeimhez pártoltál és elárultál. Eredj, nem vagy az igazság harcosa.”[69] Bálint Rezső jegyzi fel a következő történetet: „Egyszer megállott műtermében: gombostűre tűzött lepkéi, fejedelmi bőröndjei, tucattjával összecsavart szőnyegek, ezüstje, vaskazettája – ötezernyi képe között – és széttárt karokkal, mélyről fakadt sóhajjal mondta: – és lássa, mindezt nincs kinek adjam! [...] Közelhajolva hozzám, súgva mondotta: – Csodálatos dolgokat tud Ön! Hiszen úgy beszél, hogy mindjárt le is lehetne nyomtatni! [...] Hiszen Önnek írnia kell! Egy nagy láda födelét emelte föl, színültig telve jegyzetekkel. Rámutatott: – Ezek mind az én életem följegyzései; korszakos dolgok, leleplezések vannak benne!... és suttogva – Mednyánszkyról kezdett beszélni ... Mednyánszky ... mint lidérc feküdt életén. Ez üldözte, marcangolta – ezzel viaskodott egész életében. [...] Nemcsak érezte, de bizonyítani tudta, hogy Mednyánszky valósággal meglopja. Magánkézen szereplő Mednyánszky-képeket mutatott, összehasonlítva saját munkáival, melyekkel valóban egyezett. Motivumban. Faktúrában, fölfogásban – ég és földként különbözött a kettő. És éppen, mert túlságos jó tanítvány volt, nem értette meg szerepét. Mert szerepe volt abban, amit dolgozott – Mednyánszky kiegészítéseiben. Mert Katona jeles szemű, biztos kezű adatgyűjtő volt Med-

nyánszky előtt, akit zsege fiatalságától szuggesztíója alatt tartott. Szinte Kodak volt Mednyánszky számára Katona megbízhatósága, tárgyilagossága, melyet művészetében esetről-esetre fölhasználhatott. [...] Ezért gyűlölte meg mesterét – később az emberek, akiket cinkosoknak tartott. Csak lopva tudott boldogulni, a szó szoros értelmében vaspáncéllal körülzárt életében.”[70]

Erről a gyűlöletről szól az elértéktelenedett bankók mellett talált „inflációs szerelmi napló”, melynek egy gépelt átirata az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattárában található. Nem túl jó németiséggel írott, rövidebb feljegyzéseket összegyűjtő kézirat, melyben számtalan dátum van, azonban nem lehet minden esetben tudni, hogy a dátum most a visszaemlékezés vagy a megtörtént esemény időpontját rögzíti-e. A kézirat vége felé azonban több utalás történik rá, hogy legalábbis a feljegyzések egy nagy része 1930-ban keletkezett. Az egyes történetek azonban többször leírásra kerülnek, némelyik kétszer-háromszor is, amiből arra lehet következtetni, hogy nem egyvégtében született az emlékirat. A történetek verziói igen kis mértékben térnek csak el egymástól, ez erősíti azt a feltevést, melyet a paranoia üldözési mániának nevezett alesete kapcsán fogalmaznak meg pszichiáterek, miszerint a paranoiások történetei két részre bonthatóak, az esemény viszonylag valós leírását egy téveszmés konklúzió követi, tehát a történeteknek mindig van valami igazságmagvuk, csak az értelmezésük sántít. Ez olykor szemmel láthatóan is megjelenik a naplókban, a két részt sokszor bekezdés választja el, vagy valamilyen formula, pl. a történet leírását követő „Die Lösung ist einfach”, „Erklärung”, „Dies tut er deshalb, damit” kifejezések vagy az értelmezés egyenesen a szöveghez függesztett post scriptumként szerepel. E naplókban a legendásabb vád az, hogy Mednyánszky a képeit Katona-képekről másolta és sikereit Katona művészetének ellopása árán érte el. Katona Nándor komolyan hitte, hogy Mednyánszky azért csalta el őt a hegyekre virágzó fákat festeni, hogy távol tartsa a Nemzeti Szalontól, ahol éppen kiállították Mednyánszky *Hegypatakok* című alkotását, melyet szerinte az ő egyik vázlata után festett. Katona szerint Wolfner, Lyka, Malonyay, Jászniki a korabeli művészeti élet maffiája volt, egy kiadókat (Wolfner és Singer) és lapokat (Új Idők), mi több, művészeti szervezeteket (Képzőművészeti Társulat) kézbe tartó zsidó maffia (Katona maga is zsidó származású: a teljes zavart csak fokozza, hogy Katona Mednyánszkyknak antiszemita kijelentéseket tulajdonít), melyet Mednyánszky pénzelt, hogy az ő művészetét agyonhallgassák, Mednyánszky pedig azért nem tért vissza soha Párizsba, mert pedofília miatt kitiltották. Különböző Mednyánszky gyilkos is, mert közvetve oka Nyuli halálának, megrontotta az ártatlan váci parasztot, annyira megrongálta kicsapongásaival az egészségét, hogy Nyuli végül belehalt egy tüdőgyulladásba. Mednyánszky nem csak őt tartotta fogva, jelesül elzárva a pesti sikertől, hanem később még számos más fiattal is és így tovább. Katona maga is írja, hogy környezete üldözési mániásnak tartja. Ezt ő természetesen az ellene folyó hadjárat részeként értékelte.

A szakirodalom azt írja, hogy a paranoia, melynek csak egyik alesete az üldözési mánia, sem nem örökölt betegség, sem nem csupán környezeti.[71] Több dolog szerencsétlen összjátéka kell hozzá. A beteg tudatállapota mindvégig tiszta, történetei mind megtörténhetnének a valóságban is. Nem hallucinál, végig munkaképes, állását az időleges kórházi kezelés dacára megtartja.[72]





12. Mednyánszky László: Tátrai téli táj, 1903 körül (?). Olaj, vászon, 80 x 100 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 4670

A betegség legtöbb alfaja a szerelemhez kapcsolódik (erotómánia, kóros féltékenység). Figyelemre méltó, hogy a paranoid (delusív, téveszmés) zavar okáról semmi biztosat nem tudó szakirodalom egyetlen, bár hangsúlyosan „történeti” magyarázattal mégis szolgál: „A paranoia legtöbb pszichodinamikai megközelítése a Freud által analizált Schreber esetére vezethető vissza. Schreber, aki kiemelkedő jogász volt, középkorú férfiként üldöztetési téveszméket kezdett hangoztatni, amelyekről Freud azt vallotta, hogy olyan tudattalan homoszexuális késztetések okozzák, amelyek ellen a tagadás és a projekció énvédő mechanizmusai harcolnak.” Persze ha jobban meggondoljuk, Katonánál minden körülmény fennállt, ami egy ilyen zavar kialakulásához vezethetett. A pszichoszociális stresszorok között a szakirodalom említi az ún. mygrációs psychosist, ami a vándorló vagy üldözött népeknél gyakrabban alakul ki. Katona zsidó volt, emellett szegény, akinek a nagyúri környezetben még feltűnőbben kiszolgáltatott és meg-alázó helyzetét és e helyzethez köthető szorongásait Mednyánszky bizony nem sietett enyhíteni. Az emlékiratok kevés jól ellenőrizhető állításának egyike, hogy a nagyúri években Mednyánszky olyannyira nem tudott/akart anyagilag segíteni Katonán, hogy a fiatal,

kezdő festő a képeit szivardobozok fedelére kényszerült festeni. Katona nagyúri fogságának végét úgy találja, hogy Pekár közbenjárása kellett hozzá, hogy Med-



13. Katona Nándor: Egy novemberi nap.  
Közölve: Országos Magyar Képzőművészeti Társulat  
Tavaszi Kiállítás Katalógusa. Budapest 1907, 108. szám





14. Katona Nándor: Késő őszi a Tátrában. Közölve: Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Az 1930. évi tavaszi kiállítás képes tárgymutatója. Budapest 1930, II. terem, 13. szám

nyánszky végülis egyáltalán elengedje Pestre. De az elválást még megelőzi egy heves jelenet, amikor Mednyánszky maradásra próbálja bírni őt, aki kirobban, és a következőket vágja mestere fejéhez: „Mondtam neki, mi lett a reményekből, melyeket 20 éve ébresztett bennem, emlékezetembe idéztem, mint éltem, tulajdonképpen mint egy szerzetes, csak a művészetnek, húsz év alatt, ifjúságom idején, és minden nélkülözés és szorgalom dacára ma nem telik festőszerszámokra, hanem szivardobozok fedelére kell fessek, mivel nincs egy krajcárom, hogy festéket vegyek (arról, hogy egy 8 guldenes felöltőben mászkálók hatodik éve a legnagyobb hidegben és a legnagyobb hőségben, erről nem beszéltem neki).”[73] De az eltékozolt ifjúság és a nagyőri fogság szűkös anyagi körülményei mellett a szivardoboz-téma másutt is felmerül: az egyik leghosszabb feljegyzés azt az „élményt” rögzíti, mikor Katona megvilágosodásszerűen „rá kell döbbenjen”, hogy Mednyánszky őt „meglopja”. A történet szerint 1897-ben Mednyánszky megkéri őt, hogy 10 napra költözzön vissza szüleihez Késmárkra, mert „buddhista koncentráció” céljából szüksége van nagyőri műtermére (melynek Katona évek óta ingyen lakója). Már akkor gyanús neki, hogy meditatálni miért nem elég jó Beczkó, ahol Sirsich Jankán, Mednyánszky vénkisasszony barátnőjén kívül nem lakik senki, ezért aztán visszalopódzik este Nagyőrre és beles az ablakon. Amit lát, egy életre elég neki: „Egészen rosszul (unheimlich) lettem attól, amit láttam: egy csomó a képeimből ott állt előtte, ő egy karosszékben ült és rajzolta a képeket egy nagy vázlatfüzetbe. Több, mint egy óráig figyeltem... egyik képet a másik után. Most már világosan látom, mi is volt ő, mint 17 éven át mutatott atyai barát, mester, mecénás... Miért is beszélt rá, hogy maradjak kis cigarettadoboz-méretűl.”[74]

A dolog rituálisan ismétlődik estéről estére, Katona elzarándokol a műteremhez, beles az ablakon és Mednyánszkyt az ő képei előtt üldögélve találja egy karosszékben, ahogy skicceli egy vázlatfüzetbe a tanítvány motívumait. E leleplezés-koncepció alapján világos Katona szemében, miért próbálta őt Mednyánszky lebeszélni arról, hogy szivardoboz-fedélre festett képeit nagyobb formátumban is kivitelezze, miért javasolta neki, hogy festés helyett inkább fotózzon... Kétségtelen tény azonban, hogy Katonának ez idő tájt Alsó-

tátrafüreden kiállítása nyílt e kisméretű szivardoboz-képekből.[75] Mivel akkoriban gyakran készültek a később műtermekben felnagyított tájképek plein air vázlatai fa szivardobozok füzetlapnyi fedelére, e kiállítás mindenképpen kínosan tükrözhetette a művész anyagi helyzetét. A segítőkészség hiánya Katona irányában azért egészen különös, mert Mednyánszky, dokumentumokkal bizonyíthatóan minden áldozatot meghozott védenecéért. Szinte legendás volt jótékonyossága, üdvös cselekedeteit nem győzték megörökíteni a „maffia” tagjai vagy az „ahhoz közelálló személyek”, Lyka, Lázár, Wolfner, Malonyay. Ezért aztán furcsának tűnik, hogy a legendákkal ellentétben a mester bizonyíthatóan nem támogatta Katona párizsi tanulmányútját, ezt ugyanis más források is megerősítik. Amennyire eldönthetetlen, hogy a nagyőri, rosszindulatúan buddhista koncentrációnak nevezett jelenet az utólagos megerősítés téveszmés kényszere, hallucinatív konfabuláció vagy esetleg egy félreértett jelenet szülte-e (érdekes egybeesés, pontosabban „igazságelem” az elbeszélésben, hogy Mednyánszkyt valóban ebben az évben kezdte el szenvedélyesen foglalkoztatni a buddhizmus), annyira biztos, hogy a párizsi történetben az igazságelemek vannak túlsúlyban. Persze itt is számolni kell nyilvánvaló túlzásokkal, mint ahogy a nagyőri sztoriban is túlzás a 20. ill. 17 év emlegetése, hiszen Katona 1864-ben született, kétségtelen azonban, hogy fiatalsága „ráment” a műtermi inaskodás éveire.[76]

A párizsi ösztöndíjat Katona a saját elbeszélése szerint Horovitz Lipót festőtársa közbenjárásának köszönhette, aki szólt Deutsch Sámuel bankigazgató úrnak, aki levelet írt Bródy Zsigmondnak, hogy támogatni kellene a tehetséges fiatait.[77] Szinte szóról szóra így írja le a Párizsba kerülés történetét Radisics Elemér is Katonáról írott hosszú cikkében a Budapesti Hírlap 1913. október 1-ji számában.[78] Mivel a Budapesti Hírlap is rajta volt Katona „feketelistáján”, nem valószínű, hogy a cikket ő helyeztette volna el. S e cikk fényében a történet folytatása is elég valóságos: Katona a szponzori megállapodás értelmében nem kapja meg rögtön az ösztöndíjat, önkéntesen kénytelen kiutazni. Nagyon rossz anyagi helyzetben van, amikor Sucy-en-Brie-ben felkeresi Mednyánszkyt, nyilván anyagi támogatás reményében is, aki azonban megpróbálja őt lebeszélni Párizsról és hazaküldeni. Egy hét múlva megjön az ösztöndíj Kelety levele kíséretében. Katona siet Mednyánszkyhoz, tudatni vele a jó hírt. Mednyánszky semmit sem reagál rá, ám a következő nap már ott dekkol Katona szállása közelében egy kocsmában, órá várva és mikor elcsípi, kölcsönkéri ösztöndíjának egy részét útiköltségre, azt ígérve, hogy ha hazaér, visszaküldi a kölcsönt. Ehelyett azonban egy idő múlva egy parancs érkezik: Katona utazzon Sucy-en-Brie-be, számolja fel a műtermet, fizesse ki a lakbért, csomagolja be és adja fel a képeket. Katona részletesen leírja a megérkezés pillanatát. A látvány teljesen egybevág azokkal a leírásokkal, melyekben Mednyánszky műtermeit és lakáskörülményeit szokták ecsetelni: „Amikor megérkeztem Sucy-en-Brie-be, és a háziúr fölvezetett a műterembe, már sokan összegyűltek, emberek, akik elég kellemetlenül fogadtak, mindegyik a pénzét akarta. Ezek voltak: a pásztor, akinél Mednyánszky étkezett, több kereskedő, egy mosonő, egy egész tömeg, amely a tartozását követelte. A műterem borzalmasan nézett ki, a közepére egy fél vagon szén kiöntve, közibük keveredve a legfinomabb vadonati ingek, amelyeket csak a legelőkeőbb üzletekben, az avenue d’Operán lehet szerezni, a



legfinomabb cipők, nyakkendők.”[79] Miután Katona feltakarítja a szentet és a nagyúri göncöket, kifizeti a lakbért és a hitelezőket, kiderül, hogy további költségeket jelent a csomagolás, a szállítás, a feladás... mindegy megkapja idővel a pénzt Mednyánszkytól, ám a kölcsönt nem látja sosem viszont. Érdekes, hogy Lázár Béla is szükségesnek tartja Mednyánszkyt mentetgetni, Katona iránti törődésének bizonyítékeképpen publikál egy Wolfner Gyulához írt levelet. (Ezzel egyben Wolfneréket is jó színben tüntetve fel, akiknek Mednyánszky halála után kínos afférjuk lesz a Mednyánszky-örökösökkel, mely végül perhez vezet. E per tárgya az örökösök azon állítása, mely mintegy inverze a Katona-rémálomnak, miszerint Wolfnerék kifosztották és becsapták Mednyánszkyt. A maffia-konceptió azonban közös..., ugyanazon érem két oldala.) A szövegkörnyezet Katona lelki problémáit bagatellizálni igyekszik, kiemeli viszont Mednyánszky jóságát: „Az anyagi küzdelmek útvesztőjén éveken keresztül botorkált, miközben gyakran ment át lelkipriziseken, melyek melankóliáját egyre újabb tápanyaggal látták el. Barátai, főleg br. Mednyánszky aggódó szemmel nézték lelki viaskodásait és ennek kifejezése br. Mednyánszky az a levele is, melyet Wolfner Gyulához intézett volt:

Budapest, május 8.

Édes Barátom!

Tegnap együtt voltam Katonával, nagyon panaszkodott, hogy rosszul megy neki és hogy el sem tud menni vidékre, mert nincs pénze.

Természetesen szegény engem, Pepit és Lykát etc. okol, hiába igyekeztem őt biztosítani, hogy tőlem nincs mit tartania. Annyira fel van izgatva, hogy komolyan aggódom. Talán tudnál rajta segíteni, kezelni valakit, Porgesz is mondta, hogy átvenne egynehány studiumot és elhelyezné. Éreztem, hogy igazán szeretem szegényt, hisz ez természete, sőt éreztem, hogy ő is szeret még egy kicsit, minden agyrem dacára és proponáltam neki, hogy érintkezzünk ismét sűrűbben, talán nyugtatólag tudok majd hatni reá, esetleg meginvitáljuk Beckóba. Ne haragudj, hogy ilyesmivel alkalmatlankodom, de ezt az embert önmaga ellen kell megvédeni, kár volna a szép tehetségéért. Viszontlátásra, ölel igaz híved az ecsetfűlű öreg kutyá.

Mednyánszky nagy szíve! Szinte érezzük szíve sajnását, mely e leveléből felénk dobog.” – fejezi be a levél közlését Lázár. De még hozzátesszi magyarázólag: „A barátság és önzetlen jóság, Mednyánszky alaptermészetének újabb bizonyága ez.”[80] Árnnyaltabban látja Mednyánszky alaptermészetét Kállai: „A dolog végül is oda fajult, hogy Katona ellenséget látott Mednyánszkyban, aki neki mindenütt ártani akar, művészi érvénysülését hátráltatja, sőt még képgondolatait, témáit is ellopkodja. Mednyánszky viszont a hisztérikusan békétlenkedő és okvetetlenkedő Katonát úgy kezelte, mint egy beszámíthatatlan beteget, akinek a boldonságait el kell nézni. Emberileg és művészileg mindenképp ő volt az erősebb, eredetibb. Katona bizonyára érezte ezt és ez a tudat elviselhetetlenül nyomta. Ezért rugdalózkodott és toporzékolt a mester ellen, akinek szuggesztív szellemi fölénye alól teljesen sohasem tudta kivonni magát. Abban a különös homályban, mely kettejük egymáshoz való viszonyát fedi, Mednyánszky nyugodt biztonsága, sajnálkozó és gunyoros magatartása szinte félelmetes alakot ölt. Az a mód, ahogyan Katona tehetetlen berzen-

kedését mintegy felülről, nagyító üvegen át figyeli, hol csitítgatja, hol ingerli, kegyetlenségre vall. Hiszen már abban is van valami kegyetlenség, hogy Katonát tréfásan Akibának nevezte. A célzás világos: amit Katona fest, arra mindre volt már példa. »Schon alles dagewesen«. Tudvalevő, hogy Katona festői fejlődése szorosan Mednyánszky nyomában indult. Hogy Mednyánszky gyakran telt kedve gyilkos szarkazmusban, azt többen is vallják, szavahihető emberek, akik őt életében közelről ismerték. Hogy ez ellentmond annak a végtelen, részvételteljes, megértő jóságnak, melyről, mint a mester jellemzőjéről, annyi szó esik? Hát persze, hogy ellentmond. És mégsem összeférhetetlen vele. Ki látott már csak-jó és csak-gonosz, csak-szelíd és csak-kegyetlen embert? Mednyánszky sokrétű jellemében a tiszta, bölcs emberiség fényét éjbe vesző homály: szakadékos lelki bozót határolta, melynek kártevő indulatokkal terhes mélyére a mester némely alakos festményén kívül, főleg naplójegyzetes vallomásai és egyik-másik jóbarátjának elejtett célzásai világítanak.”[81] De nem csak Kállai, hanem később Dévényi Iván is összetettebbnek látja a Katona-ügyet: „A közkeletű, leegyszerűsített, anekdotákra épülő Mednyánszky-kép azonban távol állott a teljes igazságtól: a művész [...] valójában rendkívül összetett és enigmatikus egyéniség [...]. Szakít osztálya erkölcsi normáival, de azért (az úri virtust követve, egyelőre még ismeretlen ok miatt) kártpárbaft vív; tele van jósággal és részvétellel; felháborodik, ha egy lovat ütnek, ugyanakkor végignézi egy kivégzést; nincstelen barátai – kocsisok, tönkrement patikusok, csődbejutott kereskedők – gúnyos vagy bántó szót sohasem hallhattak tőle, de kollégáját: Katona Nándor tájképfestőt szarkazmusával sokszor megkínozza, megalázza”.[82] Persze lehet, hogy e vélemények már Katona vádaskodásai nyomán terjedtek el. Ám e vádak között van olyan is, mely feltűnően illik a „kicsit kegyetlenkedő” Mednyánszky portréjához. A történet szerint Katona havi 10 guldenjének (ennyi hópénze volt a Lotz-időben) a hónap vége előtt nyakára hágott, s így több napig nem evett semmit. Mednyánszky kifaggatta a bajáról, majd jóságosan felajánlotta neki, hogy ad négy ajánlólevelet különböző gazdag barátaihoz, Katona csak hordja szét a leveleket, meglátja, mindenki fog adni neki pénzt. A barátok az emlékiratban részben névvel szerepelnek. Katona elmegy az elsőhöz, aki elolvassa a levelet, nagyot kuncog, „ej, a vén gazember”, mondja, de pénzt nem ad. Katona felkeresi a másodikat, aki szintén jót derül a levélén, pohár vizet ad az éhségtől szédelő festőnek, de a pénz elmarad. Ugyanez a jelenet megismétlődik harmadszor is, akkor Katona rosszul lesz, hazamegy, másnap a rajzteremben egy festőtársa, Újváry Ignác megszánja és hazaviszi a mamájához s ott megvacsoráltatja. A negyedik levelet Katona öt évvel később véletlenül megtalálja magánál és kíváncsian felbontja: „A levelekben Mednyánszky undort keltő erotikus módon társalog barátaival, egy szó sincs bennük pénzkölcsönzésről, trágár vicc az utolsó betűig” – és magyarázólag hozzátesszi, hogy „mindenhol terjesztette, hogy támogató és eltart engem.”[83] Persze amennyire „belefért”, hogy a „cirkuszok és rémjátékok” iránt igen affin Mednyánszky így megviccelte volna Katonát, akit egy Jankának írott levelében a kutyájához, Dakihoz hasonlított, annyira gyanút keltő a homoszexualitásra való célozgatás Katona beszámolójában. Freud esetleírását igazolja ugyanis, hogy Katona a naplójában gondosan kerül minden olyan konkrét vádat, ami Mednyánszky másságára vonatkozik, viszont nem győzi Mednyánszky „beteg vonásait” min-



den esemény kapcsán hangsúlyozni. Épp ez a vad igyekezete, hogy Mednyánszky minden megmozdulását „erotisch eckelhaft”-ként tüntesse fel, teszi kérdésessé a leírás hitelességét, s így a levél tartalmát magát. Arra a komplikált kérdésre például, hogy Mednyánszky miért fest csavargókat, a következő, egyszerűségében is rendkívül körmönfont választ adja: „Amikor egyszer felhívtam a figyelmét arra, hogy egyik modelljének milyen gazember kinézete van és hogy gyakran ült börtönben, miért támogatja olyan bőségesen, azt felelte, az ilyenekre van szüksége, csak az ilyeneket szereti, velük társalog és őket támogatja a legszívesebben. Magyarázat: Teszi ezt azért, hogy a világ vele is elnéző legyen.”[84] Tehát Mednyánszky fedezi magát csavargóival, akikkel rokon lelkiállatot. E viszolygása Mednyánszky „betegségétől”, „sötét dolgaitól”, „szadizmusától” odáig fajul, hogy úgy érzi, Mednyánszky mindenkit megbetegít maga körül és „mocskos pillantásától minden szép mocskoskává lesz”. Maga köré gyűjti a fiatal tehetségeket, naiv és fiatal írókat, mivel „örült szenvedélye, hogy emberek százaival vegye magát körül”, akik „szórakoztatják” álmatlan éjszakáin: „nem tudott aludni és az embereket szórakoztatására használta.”[85] Katona leírásában egy monstrum, egy szörnyű zsarnok magasodik fölénk, aki, mint az istenek, soha nem alszik, hanem ezer szemével és ezer fülével mindenütt jelen van, akár a maffia, amely egy „tausendköpfiges Ungethüm, hat Millionen Augen und Millionen Ohren, ist äusserst vorsichtig, nirgend und überall.”[86] Teljesen nyilvánvaló, hogy e fölöttes ént, mely Katonát állandóan felügyeli és kínozza, csak a legvadabb leleplezéssel lehet megszégyeníteni és ehhez Mednyánszky többi áldozatát is fel kell mutatni. Így válik az emlékirat lapján Malonyay is áldozattá, akit Mednyánszky a pénzével és egy szörnyű titokkal sakkbán tart. Mi lehet vajon az a dolog, ami miatt Malonyay Blankát is majdnem elveszíti és ami miatt Mednyánszky halálát kívánja, hogy akkor végre megszabaduljanak a szörnyű rémtől? Ó, Malonyay mit sem tehet már ellene, „Mednyánszky tegnap nála volt és kihúzta a lába alól a talajt, de nyugodj meg, mondta ő, Mednyánszky beteg, ő reméli, hogy még az idén megdöglik és akkor mi mindketten szabadok vagyunk!” „Mednyánszky ist krank, er hoffe, er werde noch in diesem Jahr krepieren (megdöglik) und dann sind wir beide frei!”[87] Megdöglik, így, magyarul beszűrve a német szövegbe, hogy németül nem tudóknak is azonnal világos legyen, Mednyánszkytól nincs menekvés, amíg meg nem döglik. Szegény Katona nem tudta, hogy azután sincs menekvés. 13 évvel élte túl mesterét és 11 évvel Mednyánszky halála után vetette papírra a fentebbi sorokat: örökre foglya maradt gyűlöletének, amely a szerelem torzképeként, „kártékony inverziójaként” egy életre egyetlen szenvedélye maradt.

De vajon kell-e ilyen részletekbe menően tudnunk e beteg ember Thomas Bernhard tollára való szörnyű fantáziáiról, téveszmés rágalmainakról, melyek tényleg az emberi lélek legsötétebb bugyraiba vezetnek, de az igazságtól, érve ezalatt a művészettörténeti szempontból is értékelhető tényeket, egyre távolabb visznek?

Azért tények is adódnak. Megtudhatjuk például, hogy „egy nap két fiú jött hozzám, az egyik Wolfner fiaként mutatkozott be, a másik Roth-ként, mondták, hogy báró Mednyánszky küldte őket hozzám, hozták a képeiket, meg szeretnék mutatni nekem és Mednyánszky kéri, hogy vegyem őket fel a Szalon kiállítására. A kis Wolfner egy Mednyánszky-kép másolatát hozta, egy antitálen-

tum a festészethez. A másik, a Roth, egy erős gyerek, egyéniség, mutatott egy képet, amely az én egyik képem pontos másolata volt, A-tól Z-ig Mednyánszky kezétől, de Roth által aláírva”. Nemcsak azt tudjuk meg, hogy Mednyánszky a kis Wolfnert, tehát Farkas Istvánt Katonához küldte (s később hasonló módon ismerünk meg más Mednyánszky-tanítványokat is, pl. Kuszka Jenőt), hanem azt is, hogy Farkas feltehetően ez idő tájt erősen mednyánszky képeket festett. Mivel Mednyánszky és Farkas István kapcsolatáról alig tudunk valamit, örülhetünk ennyi információnak is. De ezt a keveset egy olyan konklúzió szörnyű terhe alól kell kiszabadítanunk, mely egyben iskolapéldája annak is, hogy milyen kérelhetetlen logikával, milyen hajmeresztően működik egy paranoid gondolatmenet: „Mednyánszky azért tette ezt” – hangzik a végkövetkeztetés – „hogy engem egy olyan helyzet elé állítson, miszerint másolja a képeimet, aláírja egy ifjú tehetséggel, eljátszva ezzel neki, hogy egyfelől tanítja festészetre, másfelől kész megkönnyíteni a kép kiállítását és eladását, de engem olyan helyzetbe hoz, hogy meg kell állapítsam, hogy ez is a képeimet másolja, hogy annál könnyebben rámbizonyítsa, hogy én minden festőben csak képeim tolvaját látom és bebizonyosodjék az ő teóriája, miszerint én üldözési mániában szenvedek.”[88]

Mindez különösen érdekes lehet egy pszichiáternek, de nagyon kevés a művészettörténésznek. Amiért azonban az „emberi lélek szenzációi” iránti érdeklődésen túlmenően is érdemes elolvasni Katona emlékiratát, az egyetlen aprócska észrevétel. Ha azt állítjuk, hogy Mednyánszky vonzódott a természeti és társadalmi katasztrófákhoz, ezt bizvást kiegészíthetjük azzal, hogy az emberi természet, az emberi psziché katasztrófái is delejesen vonzódtak. Nem csupán érdeklődve figyelte, szakításukat követően is, mint ezt levelek tanúsítják, a „bolont Akibát” [sic!], részben saját teremtményét, hanem bizonyos értelemben, bár nyilván nem morális paraméterek között, ő is vétkes volt e gölem iszonyú sorsában. Rátelepedett teljes súlyával egy kicsiny, szorongó lélekre és látni akarta, mivé lesz az „az erősebb lét közelében”: ugyanez az érdeklődés hajtotta a forradalmi megmozdulások közelébe vagy a háborúba: mintha az ember igazi arcát csak az erősebb lét által porig sújtva mutathatná meg, mintha egy katasztrófa mindent felnagyító és deformáló túlereje kellene ahhoz, hogy az ember visszanyerje eredeti arányait, melyeket a civilizáció egységesen kicsinyessé és átlagossá tett. A degeneráció, mint a regenerálódás egyetlen eszköze: így is összefoglalhatnánk azt az öntudatlan programot, amely egzisztenciálisan a Katona-féléket hívja elő és tartja a művész büvölkében, akár csak az Akvárium egyéb, még homályban lebegő homonkuluszait, festőileg pedig olyan rejtélyes képeket szül, melyeken olyan alakokat látunk, akik nem illenek a korabeli képi befogadás sémái közé: valami belső túlméretezettség, s így a fenséges, igaz, a mindennapivá tett fenséges kategóriájával leírható arány jellemzi őket, egy arány, mely hol az alvilág, hol a túlvilág felé billen el.

Az előbbi képek az erőt mintegy magukba koncentrálják. Ezek az úgynevezett csavargóképek. Mintha paradox módon valami „sugárzó vákuum” gyűjtené be a környezet energiáit, minket is beleértve: ez az *Ágrólszakadt* rejtélyének egyik titka: egy enyészpont, mely erőt nyel el és erőt bocsát ki, egy emberi gócpont, ahol sötét indulatok forrnak és alakulnak át a legéleteribb érzésekké. Az *Ágrólszakadt* a Gólem lázadás előtti pillanata, a hábo-



rús képeken a függőségben élő ember magányos, számkivetett, nélkülöző vagy fogoly-motívumát felváltja a függőség egész rendszerének ábrázolása: foglyok és őrzők, áldozatok és gyilkosaik, hódolók és uraik együtt is, akcióban is megjelennek a képeken. Ugyanis, bármilyen furcsán hangozzék is, Mednyánszky csavargói, vagy inkább ragadozói, ahogyan őket nevezte, éppen látszólagos függetlenségükkel válnak egy tágabb értelemben vett függőség szimbólumaivá. Alakjuk arra hivatott, hogy a társadalmi függőségek mögött egy mélyebb, természetibb függőségre mutassanak rá, ember embertől, és ember természettől, úgyis mint saját természetétől való függőségére. S e függőség démoniájára, megfékeztetetlen, olykor pusztító erőire Mednyánszky az életből merítette a példát festményeire. Már környezete is úgy érezte, hogy tőle függő, rajta élősködő emberek hada követi, nem annyira barátok, mint inkább paraziták. Támogatottjai elől gyakran menekült új és új műtermek-

be. Élősködőtől egy idő után azonban már ő maga függött. Megrendítő, hogy Pálmainak – akivel az általános vélekedéssel szemben nem az utolsó két évben, hanem már Nyuli halálát követően, azaz 1906-tól van „bizalmas barátságban” – élete végén már annyira ki volt szolgáltatva, hogy megélhetésének, egzisztenciájának forrását, Wolfnerrel való kapcsolatát is képes volt kockára tenni érte.

De ez már másik történet. Itt csak arra vállalkozhatam, hogy jellemző részleteikkel bemutassam azokat a forrásokat, melyek – reményeim szerint – új megvilágításba helyezhetik Mednyánszkyt a természeti és emberi katasztrófák, a „cirkuszok és rémjátékok” iránti különös vonzalmát, s ezzel közelebb visznek minket ahhoz a forrásvidékhez, ahonnan a magyar művészet történetében egyedülálló „csavargóképek” is erednek.

Markója Csilla

## JEGYZETEK

1 Fejezet egy készülő doktori disszertációból. Itt szeretném megköszönni Boros Juditnak és Orbán Líviának (MNG Adattár), Zsákovics Ferencnek (MNG Grafikai Osztály) és Nagy Leventéné Editkének (MTA MKI Adattár), hogy minden rendelkezésükre álló eszközzel segítettek munkámat.

2 Oskar Bätschmann: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Budapest 1998, 149.

3 Abból a vitából, melyet van Gogh cipőket ábrázoló festményeinek kapcsán folytatott Schapiro Heideggerrel, látszólag a művészettörténész kerül ki győztesen. Rámutat, hogy Heidegger nem jelzi képleírásában, melyen *A műalkotás eredete* egyik legfontosabb levezetése nyugszik, hogy melyik cipős festményre is gondol a majd tucatnyiból, mikor van Gogh híres festményéről beszél. Továbbá, ha végre nagy nehezen azonosítottuk a képet, kiderül, hogy valószínűleg arról lehetett szó, amely még véletlenül sem parasztcipőket ábrázol, hanem van Gogh saját lábbelijét, személyes holmiját, mégpedig azokból az időkből, amikor a festő nem a vidék, hanem „kis- és nagyváros lakója”. „Sajnos a filozófus ezúttal valóban eltévedt”, jegyzi meg nem kevés kárörömmel a művészettörténész, „van Gogh vásznával való találkozása olyan asszociációs sorokat eredményezett a parasztkőről és a földről, melyeket a kép nem támaszt alá. Mondandója sokkal inkább eredeztethető saját, pátosszal terhelt társadalmi nézeteiből, mellyel az ősi és a földhöz kötött dolgokra tekint.” Majd jó történészként egy forrást hív segítségül, Gauguin visszaemlékezéséből egyértelműen kiderül, hogy van Gogh a megfestett lábbeliknek szinte szakrális jelentőséget tulajdonított, a „parasztcipők” voltak leghűségesebb útítársai azon az úton, mely az ifjú lelkipásztort Borinage tárnáihoz vezette. Mindezek alapján Schapiro új értelmezéssel áll elő: „A művész, aki saját elkülönített cipőjét teszi meg a kép tárgyának, társadalmi helyzetének végzettségéről közvetít. Jóllehet a paraszttal a mezőn együtt dolgozó tájképfestő bizonyos szinten részesévé lesz a parasztkor házon kívüli életének, a cipő mint használati tárgy mellett a »cipő, mint az 'én' része« (ahogy Hamsun mondta) legalább annyira jellemző témája van Gogh festészetének.”

Ám van, aki védelmébe veszi Heideggert. Derrida szerint Heidegger az eszköz eszközlétének bizonyítására használta képi szemléltető eszközként a művet és nem konkrét műelemzésként, hanem egy filozófiai levezetés részeként kell olvasnunk az inkriminált részt. Igaz, Derrida szerint mindkét fél ugyanazon a „kisajátító” módon járt el, amikor egy elvont paraszttasszonynak vagy egy konkrét személynek, t. i. van Gogh-nak magának tulajdonítja a cipőket. Friedrich Wilhelm von Herrmann és Hans-Georg Gadamer elfogadják, hogy ezek a cipők kifejezik a parasztlét egész világát. Lars Olof Åhlberg pedig így foglal állást velük kapcsolatban: „Heidegger van Gogh képéről írt nézeteit illetően elfogadom az ő értelmezésüket, azzal azonban

nem értek egyet, hogy Heidegger helyesen értelmezi magukat a cipőket. Derrida számomra valószínűtlen dolgokat ír a cipőkről és kikerüli az alapvető kérdéseket. Abban kétségtelenül igaza van, hogy Schapiro naiv, életrajzi alapú értelmezését kritizálja, és bár ő igencsak kifinomult módon veszi védelmébe Heideggert, mindazonáltal szofisztikus is, felszínét és mélyét tekintve egyaránt.” Tanulmánya végén kicsit kesernyésen hozzáfűzi: „Bár Heidegger művészettudományi filozófiája több szempontból is radikális, két alapvető fontosságú jegyben osztozik a hagyományos esztétikákkal és művészettudományi filozófiákkal: az egyik a lényeg keresése, a másik az általánosítás iránti vágy, amelyből az fakad, hogy ha nem is megvet, de nem vesz tekintetbe különbségeket és részleteket.” A vitához kapcsolódó szövegek, azok eredeti forráshivatkozásaival együtt az Enigma 17. 1998. és 18–19. 1998/1999 számaiban olvashatók. (17. szám, 23–30: Meyer Schapiro; 38–51: Gottfried Boehm; 51–70: Lars-Olof Åhlberg; 18–19. szám, 116–132: Jacques Derrida)

4 Gottfried Boehm: Az idő horizontja – Heidegger műfogalma és a modernség művészete. Enigma 17. 1998, 42.

5 Kállai Ernő: Mednyánszky László. Budapest 1943, 25. Továbbiakban: Kállai 1943.

6 A teljes szöveg azon része, mely Mednyánszky gyermekéveivel foglalkozik, rövidített, erősen szerkesztett formában került közlésre: Czöbel Istvánné Mednyánszky Margit: Mednyánszky László gyermekkor. A Műbarát, I. évf. 19. szám, 1921. november 15., 331–334, a háborús évekről szóló oldalak pedig Deák Dénes: Festő a világháborúban című könyvében olvashatók (Budapest 1991, 90–94.).

7 Czöbel Istvánné Mednyánszky Margit emlékiratai Mednyánszky Lászlóról. (Továbbiakban: M. M. Emlékiratai) Magyar Nemzeti Galéria (MNG) Adattár, ad 9035/1956, 11.

8 M. M. Emlékiratai, 26.

9 Malonyay Dezső: Magyar művészek a csatatéren. Művészet XIV. 1915, 10. A 25 oldalas cikk egyes részleteit közli Deák Dénes 6. sz. jegyzetben i. m. 104–113.

10 Ehhez a csoporthoz az MNG Adattár 21849/1983 b.1. szám alá letett 91 lap tartozik. A levelek eredetije Czöbel Margit bárónő tulajdonában volt Nagyörrött a kiolvasás idején.

11 Mednyánszky levele Czöbel Istvánhoz, Budapest, 1914. szeptember 6. MNG Adattár 21849/1983 b.1, 78.

12 Mednyánszky László naplója. Szemelvények. Szerkesztette, előszóval és jegyzetekkel ellátta: Brestyánszky Ilona. Budapest 1960 (Továbbiakban: B. Napló), 23.

13 M. M. Emlékiratai, 3–4.

14 Mednyánszky levele Myrinek, Beczkó, 1912. június 6. MNG Adattár 21849/1983 b.1, 72.

15 M. M. Emlékiratai, 12.

16 Azért használom az idézőjelet, mert főképpen görög betűkkel írt, német és magyar nyelvű szövegeit és rajzokat tartal-



mazó vázlat- és jegyzetfüzeteinek százait, amelyek nagy része tenyérnyi, és összefüggő szöveget épp csak bekezdésnyit találhatunk a vázlatok közt elszórtan, szóval e munkafeljegyzéseket Mednyánszky olyannyira szanaszét hagyta a világban, hogy szinte kizárt, hogy az utókornak szánta volna őket. Másrészt, amit ezekből össze lehet gyűjteni, nem alkot a szó megszokott értelmében „naplót”, azaz emlékeztetőnek szánt összefüggő „szövegetestet”.

17 *Helena P. Blavatsky*: Kulcs a teozófiához. In: *Hermetika*, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény. Ikonológia és műértelmezés 5. Szerkesztette: Pál József, Tar Ibolya és Szőnyi György Endre. Szeged 1995, 451.

18 A megcsonkított bejegyzésből a maradékot lásd: B. Napló 109. A teljes szöveg az 1920-as kézirat (továbbiakban: Kézirat 1920) 31., ill. 29. oldalán található. MNG Adattár 19753/1977.

19 A (publikálatlan) Mednyánszky-napló (l. pl. Kézirat 1920) idevonatkozó, megszámlálhatatlan feljegyzésén kívül Pekár Gyula írt arról személyes hangú Mednyánszky-nekrológjában (*Pekár Gyula*: A színek Osszianja. Magyar Múza 1920, 1. 15.): „Még egy emlék. A pesti nyugati pályaudvar pénztárához lépek: hopp... László áll előttem. Hallom a szóváltást: »Kérek egy negyedik osztályt Vácra.« – »Kérem, nincs negyedik, csak harmadik van.« – »Hát akkor egy harmadikat Vácra...« Megdöbbenek, hangja oly furcsán remeg. Tudom, tudok mindent... Megszólítom: – Hova László? Vácra? – Nem, nem! – László, elkísérhetlek K...yékhoz, mert oda megysz, úgy-e? – Zavart tiltakozás, az »öreg kutya« belevörösödik. – Nem, nem, oda senkise kövessen! Azok tiszták, ti mind bűnösök vagytok... Se szó, se búcsú. Búsán nézek utána. Való igaz: oda Vácra, ama jómódú földművesekhez, K...yékhoz, sohasé eresztett bennünket. Őket, e magyar földműveseket szerette a legjobban e földön. Főként a rajzkönyveiből ismert deli Bálint fiút. Nemes, szép barátság volt ez; László Párizsból menekülve, gyakran kiköltözött a családhoz, parasztnak öltözött azon a turáni tanyán s együtt szántott-vetett házigazdáival. Földet akart venni a szomszédságban. De aztán, hogy Bálint meghalt, elállt ettől... csak épp egy kicsi kis embernyi telkecskét vásárolt a temetőben. Oda, az ő szeretett pór barátja mellé. És tudom én utolsó kívánságát: ide kell őt majd Bécsből hazahozni... okvetlenül ide, habozás és vitatgatás nélkül [...] Légy nyugodt, meglesz annak a te temetői birtokocskádnak a fejfás birtokba vétele.” De sajnos nem lett meg. Bécsből ugyan hazahozták, de a Kerepesibe kerültek Mednyánszky földi maradványai. Pedig naplója szerint is előre gondoskodott sírhelyről: 1908. december 30.: „Édes drága jó barátom lelkem fíjam tiszta jó lélek. Ma este ép hozzád jöttem drágám jó lelkem vezeté. Kovács urat keressem fel a sírhely dolgában, nálad közel hozzád akarok feküdni édes jó fíjam.” 1908. december 31.: „Ha Isten is úgy akarja, én is fogom azon kis temetőről figyelni a vonatokat. Édes jóság de még sokat kell nekem szenvedni míg érdemes leszek arra, hogy közeledbe fekhessek.” Kézirat 1920, 158, 159.

20 A buddhizmus, ill. a teozófia ilyesfajta szerepéről Mednyánszky életében már a kortársak is így vélekedtek: „Ez az őstön vezette őt olyan gondolatvilághoz, a buddhizmushoz, amelyben magamegnyugtatóra talált, mely távol az európai civilizációtól, szűkös viszonyok között, kasztokba zárt társadalom közepett, mint annak exotikus virága, bódító bűbájjal bontakozott, s az élet vegetatív átélésére, a materiális viszonylatok tagadására, a bensőséges lélekkultuszra buzdított.” *Lázár Béla*: Egy magyar gyűjtemény. Budapest 1922, 35.

21 Mednyánszky hívta fel Nagy Sándor figyelmét is a rózsakeresztesek csoportjára, akiknek 1892-ben volt kiállításuk a Galerie Durand-Ruel-ben. Erről bővebben l. *Gellér Katalin*: Elements Symbolistes dans l'œuvre des artistes de la colonie de Gödöllő. Acta Historiae Artium XXVIII. 1982, 135.

22 Katona Nándor is említ német nyelvű naplójában Blavatskyt, mint akinek „Secret Doctrin”-ját Mednyánszky tanulmányozta, azután kétszer is említ egy bizonyos, kínaiból franciára fordított könyvet, továbbá a Bhagavad-Gitát, mint amely könyvekből idézett neki vagy kezébe adta Mednyánszky. Katona szerint Mednyánszky már 1897-ben gyakorló „buddhista” volt, aki időnként visszavonult Nagyörre meditatálni.

23 L. Hermeneutika, mágia. 17. sz. jegyzetben i. m. 577.

24 Hermeneutika, mágia. I. m. 578.

25 Ezen elődök igencsak sokan vannak, ha a szakirodalmat vesszük figyelembe, csak néhány név, a teljesség igénye nélkül: Thomas Ender, Alexander Strähuber, Otto Seitz, Isidore Pils (mint tanárai), Emil Jakob Schindler, Wilhelm Bernatzik, Munkácsy Mihály, Pál László, Camille Corot, Gustave Courbet, Charles-François Daubigny, Constant Troyon, Jean-François Millet, Jules Dupré, Karl Bodmer, Odilon Redon, Theodore Rousseau, August von Pettenkofen, Deák-Ébner Lajos. Külön kategóriát képeznek Anton C. Glatz túlbujánzó analógiái, szerinte az említettekén kívül még a következő neveket kell felsorolni: Meindert Hobbema, Salomon van Ruisdal, John Constable, Constant Dutilleaux, Césaire de Cock, Narcisse Virgilio Diaz de la Pena, Paul Huet, Claude Monet, Adolphe Monticelli, Domenico El Greco, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Vincent van Gogh stb. Külön tanulmány tárgyát képezhetné Mednyánszky naplójegyzetei alapján összeállított „tetszési lista”. Olyan vélekedésekkel szemben, miszerint Mednyánszkyra „nem hatott senki”, meg kell állapítuk, hogy a festő részletesen és nagy lelkesedéssel meséli el a különböző gyűjteményekben tett látogatásait, felírja a neki legjobban tetsző képeket és egyes megoldásokat, mint a maga számára követendőket jegyez fel. Például egy 1916-os feljegyzés szerint: „Először 5–6 nap pihenés, aztán meg kell kezdeni a munkát egész erővel. A sok kép látása jó volt nekem. A kritikai érzés jobban fejlődik, az által sokat lehet tanulni, különösen a/ Hammer fejrjaitól, b/ Rusz dolgaiból, c/ Schattensteintől, d/ Princz dolgaiból, e/ Kanapától, f/ Fahrtingertől”. In: Kézirat 1920, 88. De még számtalan névre bukkanhatunk a kézirat naplókban, csak néhányat sorolok fel az általam összeállított listáról: Rembrandt (a legtöbbször), Velázquez (többször), Tintoretto (többször), Frans Hals (többször), El Greco, Rubens (többször), Salvatore Rosa, Veronese, Chardin, Goya, Van Dyck, Cézanne, Courbet, Lenbach, Tiziano, Hobbema (többször), Teniers, Van Gogh, Corinth, Denis, Vuillard, Klimt, Munch.

26 *Malonyay* 9. jegyzetben i. m. 6.

27 „Az utóbbi időben gyakran éreztem egy kedves hangulatot, melyet én mindig harangszóval összekötve képzelek magamnak. Melyik lehet ennek az antitézise. Egy összetett hangulat, egy akkord.” In: Brestyánszky cenzúrázott gépirata. MNG Adattár 21849/1983/d, vö. *Marcel Proust*: Az eltűnt idő nyomában I. Fordította Gyergyai Albert. Budapest 1967, 38.

28 1912-ben Mednyánszky szerint egy táj megfestésének finomságát éppen az ilyen kis akcentusokkal dicsérhetjük: „Itt-ott egy folt (mohoktól eredő) ein akzent.” Kézirat 1920, 1., 70. könyv. 1912, augusztus 11. Arnold Schönberg szerint a frázis maga a gondolat: „A gondolat fogalma a legtagabb értelemben úgy alkalmazható, mint a téma, a dallam, a frázis, vagy a motívum szinonímája.” *Pór Péter*: A század s a világ-stílus vége. Művészettörténeti Értesítő XXXIX. 1990, 73.

29 Nem véletlen, hogy Sarkantyú Mihály kiváló Mednyánszky-könyvének egyik, a Monarchiával foglalkozó fejezete címének a „hely szelleme” kifejezést adta: *Sarkantyú Mihály*: Mednyánszky. Budapest 1981, 7.

30 Vö.: „A történeti stílusok sorában mindegyik rendszer arra volt hivatott, hogy harmóniát, Stimmungot teremtsen, hogy a külső és a belső világ, az abszolút és a relatív idő, a művészet és a természet, a Szépség és az Igazság, a poiésis és a techné, egyetlen ellentmondásba sűrítve: az eszme és az anyag szintézisét hozza létre, egyik esetben erősebben képi, másik esetben erősebben gondolati ihletéssel.” *Pór* i. m. 71.

31 *Pekár Gyula*: A színek Osszianja. i. m. 11. Naplói tanúsága szerint is Mednyánszky kedves olvasmánya volt Baudelaire.

32 „Látod öregem, mi a »hangulat«? Itt oly jól érzem magam, hogy még egészségem is nagy javulásnak indult.” *Justh Feszty Árpádnak* Kairóból, 1889. december 31. *Justh Zsigmond*: Napló és levelek. Sajtó alá rendezte: Kozocsa Sándor. Budapest 1977, 527. „Ő meg a beduinjaival nap-naponta vadászni jár, de nem vadra, hanem hangulatra.” *Justh Czöbel Minkának* Kairóból 1889-ben. Uo. 528. „Tegnap óta itt vagyok másfél órányira Kairótól, szembe velem a három nagy piramis, 10 percnnyire a szfinx. Első hangulatom, mióta Egyiptomban vagyok.” *Justh Czöbel Minkának*, 1889. december 29. Uo. 525. „Vagy két hete vagyok ismét a piramisok alján, igen kellemes társaságban éljük



át a flórenci pestis hangulatait.” Justh Feszty Árpádnénak, 1890. február 20. Uo. 534. „Egyiptomot megelégteltem, torkig vagyok hangulataival. Vágyom valami új és ismeretlen után, bárcsak önmagamat is kicserélhetném, bárcsak változtathatnék önmagamom.” Justh Czöbel Minkának 1890. március 23. Kairó. Uo. 536.

33 Pór 28. jegyzetben i. m. 70.

34 B. Napló 89.

35 B. Napló 54.

36 N. n.: Hadifestők. Új Idők XXIII. 1917, 7. 180.

37 B.: Mednyánszky. Új Idők XXII. 1916, 38. 275. (*Bálint Jenő?*)

38 *Malonyay* 9. jegyzetben i. m. 17–18. és 25. *Malonyay*, Mednyánszky első monográfusa, akinek írásait maga a szerző szerint sem nagyon olvasta a művész, a festő közeli barátai közé tartozott. „Medi” rendszeresen meghívta műtermébe, hogy nézze meg legújabb műveit. „Buli”, ahogy Mednyánszky hívta *Malonyay*t, Pekár szerint becenevét egy bully-ról, bulldogról kapta. Találó név: *Malonyay*, ha megragad valamit, azt aztán nem eresztí. Ezért tulajdonképpen ő tolmácsolja leghívebben Mednyánszky gondolatait, szinte szóról szóra jegyezte meg az önálló gondolatokra ritkábban vetemedő művészeti író a hallottakat. Buli halálát Mednyánszky így gyászolta: 1916. Bp., ápr. 23.: „Édes drága jó czimbóráim barátom fíjam vezérem tisztja jó lélek Nyuli. Ma megint egy igazi jó barátom halála sújtott le. Tegnap este 7 1/2 kor halt meg hirtelen váratlanul *Malonyay* Dezső, a szegény Buli. Mindenki, aki csak ismerte, az szeretete. Sok évi benső barátság fűzött hozzá, pótolhatatlan veszteség. [...] 1916. ápr. 24.: Legjobb barátaim egyikét vesztettem el, sívárnak tetszett nekem az egész élet.” Kézirat 1920, 88, 89.

39 *Malonyay* Dezső: Egy művész hitvallása. Művészet III. 1904, 390, 391, 395, 398.

40 *Emmanuel Cooper*: “The Love that dare not speak its name”. Studio International, Spec. Centenary Numb. Vol. 201, Numb. 1022/1023, 53.

41 *Helena P. Blavatsky*: Kulcs a teozófiához. In: 17. jegyzetben i. m. 450, 449.

42 *Ibid.* 447.

43 „Az arcképnél nem szükséges hogy reális (legyen) azon viszony, melyben az alak a környezethez áll. Fődolog lévén az alak maga, a környezet csakis dekoratív legyen és arra számítva, hogy az alak a hatást növelje. Ez a realitáson alapuló vagy inkább a természetből dedukált szabályok applicatioja a fantázia világára. Ez a szükséges protest azon realizmus ellen, mely a fotográfiában keresi az ideált. Csak ezen realizmustól felszabadítva lehet szabadon alkotni.” 1894. április 20. Nagyőr, Kézirat 1920, 242. „Egyáltalában a mostani szűk konyhakerti realizmus lejárta magát csendéletszerűséggel.” 1894. április 20. Nagyőr, Kézirat 1920, 242.

44 „Az a kérdés tisztán hangulattal és tisztán (sinteticusan) lehet-e még ez irányban újat teremteni? Egy realistikus hangulat átvitele az allegóriába? Minden allegoria egy konvenció? A hangulatok világa új, nem lehetne ezen új világnak új allegóriája? Egészen új bázisból kiindulva nem lehetne-e egész újat következtetni. Új elemek új összetételeket adhatnak.

Hangulat allegoriák mennyiben lehetségesek egyes típusok? Egyes szituációk? Milyen kulcs szerint? kellene ezen sorozatokat összeállítani? mindenesetre egy organikus rendszer szerint. Lehető rendszerek, (reggel, dél, est)? (nyugtató, izgató)? Két ellentétes rendszer párhuzamos fejlesztése? A legegyszerűbb skálától a legösszetettebbig? így is egy fokozatos skálát lehet kapni az ellentétek harmoniáján és disszonanciák rendszere? ezek között számtalan viszonyítás van és számtalan viszonyítás lehetséges.” [é. n., 1894?], 31. füzet; Kézirat 1920, 227.

45 „Most tehát odaérkeztem, ahol föltétlenül egy nagy haladásnak kell bekövetkeznie. Be kell következnie azon összeegyeztetésnek, amely a két irányt megtermékenyítendő. A realizmus nagyban örömet okozott. Ez azonban mindig nagyon tökéletlen marad és kellemetlenül közeledik a fényképhez, tehát áttétel, összegzés. A tisztán festői kép sem felel meg az ideálnak. A tisztán elbeszélő sem. Lelki tartalom kell a tétben, a hangulatban, a kifejezésben. Együtt ezen 3 kategória kiteszi a legtokéletebb hadi képet.” B. Napló 132.

46 *Fülep Lajos*: A művészet útvesztője. In: Fülep Lajos egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908. Szerkesztette,

a jegyzeteket és a névmutatót összeállította: Tímár Árpád. Budapest 1988, 80.

47 1911. december 6. Wien. B. Napló 102.

48 1908. augusztus 27. B. Napló 84. kiegészítve a kézirat alapján. Kézirat 1920, 172.

49 1916. Kézirat 1920, 100.

50 Pálmai Józseffel 1920. március 16-án felvett tanúvallomási jegyzőkönyv. Singer és Wolfner contra Czöbel Istvánné Mednyánszky Margit. A polgári per iratai. Budapest Fővárosi Levéltár (BFL) VII. 2. c. 36. 513/1920. 131.

51 L. pl. Kézirat 1920, 259–260.

52 1908. dec. 29. Budapest. Kézirat 1920, 157. 1916-ban már így vélekedik erről: „Ma kezdtem a figurális motívumokba. Kezdenek jó dolgok jelentkezni. A belső erők kifejtésével nem lehet tovább várni. A jövő tervek ezen irányban érhetőek el csupán.” Kézirat 1920, 108.

53 Brestyánszky cenzúrázott gépirata. MNG Adattár 21849/1983/d. (Továbbiakban: B. Cenzúr.) Kihagyott rész. 1917. febr. 20., 137.

54 *Ambrus Lajos*: Szt. Öreg Kutya. Kortárs 1996, 5. 58.

55 „Mednyánszky műveinek legnagyobb része tájkép. Nagyszabású alakos kompozíciókat, zsánerképeket sohasem festett. Ha fel is ébred néha érdeklődése a figurális problémák iránt, ez az érdeklődés sohasem válik döntővé.” *Schanzer Mária*: Mednyánszky. Budapest 1935, 10.

56 *Elek Artúr*: Művészeti irodalom. In: Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások. Szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót készítette: Tímár Árpád. Budapest 1996, 265.

57 Sarkantyú szerint: „[...] rendkívül erősen hatott nálunk a társadalmi bázis hiányában jelentős késéssel életre kapott polgári festészeti műfajok utilitárius »munkamegosztása« is.” *Sarkantyú* 29. jegyzetben i. m. 60.

58 M. M. Emlékiratai 24.

59 Mint ezt egy eddig publikálatlan levélrészlet is bizonyítja: „Édes jó barátom, [...] éjjel-nappal dolgozom katonáéknak, nem hiszed, hogy mennyire fontos ez nekem. Ezen Katonai Kiállítások révén kezdenek Wienben és Külföldön is megismerni, Basel, Zürich elsőrendű internationális találkozóhelyei az amatőrvilágnak. Dolgaim úgy látszik elfogadhatónak találtnak és tudnak majd valamit létezéséről. Egész életemben ez irányban semmi nem történt. Már pedig mindennek az alapja az hogy ismerjek.” 1916. Wien, Szeptember 6. MNG Adattára 3395/934/9.

60 *Sirsich Jankának*. Bécs, 1903, január 23. MNG Adattára 21849/1983, 33.

61 A teljes novellát Nándor és Beatrice címmel publikálta *Wallasz Jenő* a Vasárnap 1932. augusztus 14-i számában. Rövidebb verziója viszont Katona Nándorról szóló cikkében is szerepel az Újságban (1932. augusztus 4.): „Katona [...] arra kért, vigyek egy levelet menyasszonyának Krakkóba, akivel nem érintkezhetik, mert a leány szülei letiltatták a krakkói postán a levelek kikézésítését. [...] Én komolyan vettem a könnyeit és vállaltam a megbízatást. Áadtam a levelet, de egyebet is cselekedtem. A lány leírta a maga szomorú helyzetét, üldöztetését és kínzását a szülői házban. [...] Megszöktettem őt és elhoztam Pestre. Krakkóból táviratoztam Katonának, hogy jöjjön elébünk Pozsonyba, ahol várjuk őt. A vonat Katona nélkül rohogott be a pozsonyi pályaudvarra. Azt hittem, Pesten vár majd bennünket, de abban is csalódtunk. Éjfél volt, amikor hosszas keresés után átadhattam neki menyasszonyát. Nem látszott nagyon boldognak, sőt pár nap múlva lesújtva mondotta, hogy katasztrófát zúdítottam rá azzal, hogy elhoztam a leányt. [...] Mikor visszajöttem, megtudtam, hogy Katona Nándor felhasználta az én távollétemet és visszaszöktette szülőihez a menyasszonyát. [...] Az üldözöttség valami perverz gyönyörűséget okozott neki és biztos, hogy életének legfixebb pontját veszítette el abban a pillanatban, amikor itt volt a menyasszonya és többé nem kéjlehető boldogtalanságában.”

62 *Marcel Proust*: Az eltűnt idő nyomában. IV. Szodoma és Gomorra. Fordította Jancsó Júlia. Budapest 1995, 24–25.

63 Az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet (MKI) Adattárában lévő 240 oldalas, C-I-15-ös jelzetű gépiratra Bánóci Zsuzsa hívta fel a figyelmemet, segítségét ezúton is köszönöm.



64 Életútját röviden a következőképpen foglalhatjuk össze: 1864. szeptember 12-én született Szepesófalván. Családjával együtt Késmárcra költözik. 13 éves korában már maga keresi kenyerét, a lengyel határszélen egy módos kocsmáros gyerekeit oktatja a betűvetésre évi 30 pengő forintért. 1880 nyarán Mednyánszkyhoz költözik, aki Bécsbe is magával viszi. Saját beszámolója szerint eleinte hazagyalogolt a műtermi inaskodás fárasztó munkanapjai után Késmárcra. Az biztos viszont, hogy párizsi ösztöndíja után nagyon rossz anyagi helyzetbe kerül és ekkor költözik tartósan Nagyőrre. A 80-as évek végén a Mintarajztanodában Székely Bertalan, Lotz Károly, Greguss János, 1890-től a Julian Akadémián Jean-Paul Laurens és Benjamin Constant tanítja, barbizoni kitérőt is tesz. 1893-ban „került vissza Magyarországra, Angliába, Belgiumba és Hollandiába. 1900-ban a Múbarátok ösztöndíját kapja az „Ősi eső” című képéért, 1901-ben mention honorable-t kap a párizsi Salonban „Erdőország” című művére. 1904-ben Andrassy-ösztöndíjjal tér vissza Párizsba, 1910-ben a Műcsarnok kis, a Nemzeti Salon nagy aranyérmét nyeri el. Megkapja a 100 000 koronás Benczúr Nagydíjat és 1926-ban a Képzőművészeti Társulat nagydíját is. 1932-ben halt meg anginás rohamban, nem függetlenül elhanyagolt cukorbetegségétől.

65 „Katona Nándor egész életén végigvonult az az elkeseredett háborúság, amely [közte és] az elhunyt báró Mednyánszky László festőművész és Lyka Károly, a Képzőművészeti Akadémia tanára, az ismert műkritikus között dúlt. Művész körökben sokat beszélnek még ma is erről a háborúskodásról, amelyre élénk fényt vet az a terjedelmes önéletrajz, amelyet Katona Nándor öt nappal a halála előtt írt egy most készülő lexikon számára.” – olvashatjuk a *Reggeli Újság* 1932. augusztus 29-i számában.

66 Rátky Zoltán–Stražimir Oszkár: A magyar legújabb kor lexikona. Budapest 1932, 672–673.

67 *Pesti Napló*, 1913. május 11.: „...az egyik sarokban impozáns kéztáskák, vagy ahogy hivatalosan címezik: utazóbőröndök sorakoznak egymás fölé. Irigylendő tömegben és minőségben vannak itt, disznóbőrből és tehénbőrből, krokodilbőrből is, nagyúri formában és kiállításban.” A *Reggel* 1924. október 6-i száma szerint 4000 festményt őrzött akkoriban Katona a műtermében. A *Magyarország* 1932. december 24-én „Aki két példányban festette a képeit” címmel egy „néhány száz” értékes képet tartalmazó hagyatékáról számol be. A *Magyar Hírlap* 1932. augusztus 3-án így írja le a műtermet: „Akáca uccai hatalmas műtermében, amely a ház negyedik emeletének egész uccai frontját foglalta le, ládákba szögezve, szépen elraktározva tartogatta a képeit. A parkettához srófolva több vasládája is volt, ezekben is képeit őrizte hét lakat alatt.” Van olyan lap, mely szerint 2000 kép maradt a lezárt műteremben, ezek közül 300 be van keretezve. Belgyógyásza, dr. Nagyfalusi Andor úgy emlékszik Katona képeinek „legnagyobb része a Tátrából való, azonban számos ismeretlen gyönyörű balatoni képe, szlavóniai és adriai festménye is van köztük. Remekbe készült zsánerképek és néhány portré is.” (MTA MKI, Szentiványi-lexikon) Az 1933. március 9-i *Pesti Napló* szerint egy kettősfenekű páncélszekrényben megtalálták Katona ékszereit és pénzét. 600 kép maradt a műteremben, a 27 örökös a 16 doboz lepkegyűjteményt és a festőszereket elárverezte. Az *Est* is a 4000-es festményszámról tud, és páncélaajtókkal lezárt műteremről. A *Vasárnap* említi 1932. augusztus 7-i számában a páncélajtókat és a nagy összegű inflálódott pénzt: „A végredelelet és a takarékkönyvet nem találták sehol. Ehelyett millió vagy milliárd összegben elértéktelelennedett, inflációs német márkát, osztrák-magyar kékpénzt.” Az *Esti Kurír* 2800 festményről tud és ír a duplikátokról is. A *Magyar Hírlap* 1500–2000 festményt, 9 Arnheim-záras vaskazettát, krokodil-bőröndben ékszereket, fénykép-gyűjteményt tartalmazó Arnheim-szekrényt említ. A legpontosabbnak a *Magyar Hírlap* 1933. március 9-i információi tűnnek: 6 páncélszekrényt említ, kb. 600 festményt és a duplafenekű kassza megtalálását a következők írja: „Másodszor is átkutatták a páncélszekrénye-

ket és megállapították, hogy az egyik páncélszekrénynek kettős feneké, illetve acélbélése volt, amely külön zárba nyílt. A kettősfenekű páncélszekrényben meg is találták a művész vagyonát, 16 db ezerpengős bankjegyet és 14 db értéktárgyat [...] Ezeken kívül százával találtak [...] régi inflációs ezresbankokat és márká-bankjegyeket.” Az összes lap tud Katona azon tárgyalásáról, melyeket egy Katona-múzeum reményében folytatott. Először Késmárkon képzelt el múzeumát, majd miután a Felvidék Csehszlovákiához került, a Lukács fürdővel szemközti épületről tárgyalta Ripka budapesti főpolgármesterrel, később a Dohány utcai zsinagóga és a Károlyi-palota voltak kiszemelt helyszínei.

68 *Magyarország*, 1932. december 25.

69 *Wallasz Jenő*: Katona Nándor. Újság, 1932. augusztus 4.

70 *Bálint Rezső*: Katona Nándor. Múlt és Jövő, 1932. október. 269–270.

71 „Paranoid (delusiv, téveszmék) zavar: a jól rendszerezett, nem bizarr téveszmék, az ezekhez adekvát módon társuló érzelmi töltés és a viszonylag jól megtartott személyiség jellemzi őket. [...] A paranoid zavar oka ismeretlen, bár genetikai, környezeti és pszichodinamikai magyarázatok is születtek [...] a paranoid zavarok olyan ritkák, hogy nehéz lenne ott családi vonalat kimutatni.” *Nancy C. Andreasen–Donald W. Black*: Bevezetés a pszichiátriába. Budapest 1997, 253–254. Mikor felkerestem egy paranoiásokkal foglalkozó pszichiátert, hogy kifagassam őt a betegség hátteréről, amatőr fotókat mutatott, melyeket maga csinált paranoiások házatájáról. Az egyik házat elborította a borostyán, de az ajtót is, a páciens egy lukon keresztül közlekedett. A másik lakásban nem volt bútor. A páciens minden tárgyat dobozban tartott, de még a kávéfőzőt is onnét vette mindig elő. A fotón a következőt lehetett látni: a parketta közepén rendezett tömegben papírdobozok, úgy rakva, hogy a tér menedéket is nyújtson, de áttekinthető is legyen. Nem volt nehéz konstatálnom a párhuzamot Katona műterme és e kép között.

72 „Eltelkintve a téveszmék és ezek elágazásainak hatásterületétől, a társadalmi tevékenység nem romlik lényegesen, és a viselkedés sem nyilvánvalóan szokatlan vagy bizarr. [...] A paranoid diagnózis akkor helyes, ha nem bizarr téveszmék vannak jelen, amelyek legalább egy hónapja megvannak, és a valós életben is előforduló helyzeteket képeznek le.” *Ibid.* 255.

73 Az idézeteket saját nyersfordításomban közlöm. Katona Nándor Emlékiratok. MTA MKI Adattára C-I-15, 62.

74 Katona Nándor Emlékiratok. *Ibid.* 54–55.

75 „Így került haza Pestre, – ösztöndíja kifogyott, most már magára volt hagyatva, s ő oly tehetetlennek érezte magát az étellel szemben. Hazament Késmárcra, s ott Mednyánszky fogadta, Nagyőrön tartotta, tartotta egy, tartotta két évig, ott nyomorgott öt évig. [...] Pénze nem volt, még festékre se igen tett, szivarskatulyákra festette színálmait [...] Két nyáron, 1895-ben és 1896-ban Alsótátrafüred gyógytermében kiállítást rendezett apró színvázlataiból, olcsó áron, 200 forinttól lefelé. [...] A spanyol inkvizíció minden kínját elszenvedte, de nem tudott magán segíteni.” *Lázár Béla*: Tizenhárom magyar festő. Budapest [1912], 95.

76 Malonyay így írja le Katona ifjúságát: „Rajzai megtetszenek egy nagyúr, egy herceg komornyikjának. Ni! hátha lerajzolná a herceget ez a fiú!...Lerajzolta, arcképe után. A herceg küld neki érte harminc forintot és az a kép, kétszáz forintos bécsi rámban, ma is ott van a herceg várkastélyában. Azt a képet dicsérik egy nagy művész előtt, aki embernek is ember egészen: Mednyánszky László báró hall a fiúról. Ir neki: nézzem majd be hozzá a nérei kastélyba, ha arra felé jár... Hogy őt egy művész invitálja!... A fiú még aznap útnak ered, otthagya a kocsmáros kővér gyermekeit s gyalogol a lengyel határról Késmárcra, onnan Nérére. Mednyánszky ott tartja. A nérei ősi kastély kertjében van a báró műterme. A fiú reggel hétkor ott a műteremben (két órát már gyalogolt Késmárktól Néréig) dolgozik délig, akkor úgy tesz, mintha ebédelni menne a faluba; ebéd után dolgozik a jó művész mellett, a míg be nem alkonyodik, akkor gyalogol megint, két órát, Késmárcra. Mednyánszky rajtacsípi a fiút, hogy nincs mit ennie, hogy egész nap étlen dolgozik. Segít rajta...A fiú Pestre kerül. [...] Juliánnál tanul, Benjámin Constanttól, és Jean-Paul Laurenstól, az első növendékek közé



kerül s jön haza. Nem veszik észre és ő nem ért hozzá, hogy észrevétesse magát. Mednyánszkyék istápolják; a nérei kastély, a mely gondolkozó, a filozófus Czobél István vendége, ott talál otthonra, nemes barátságra, amíg végre 1899-ben, tizenkét képe feltűnt a Nemzeti Szalon kiállításán." *Malonyay Dezső*: Katona Nándor. In: *Malonyay Dezső: A fiatalok*. Budapest 1906, 111–112.

77 Katona Nándor Emlékiratok. MTA MKI Adattára C-I-15, 74.

78 „És Párisba is hogy kerül? A nyolcvanas évek végén fent jár a Tátrában. Barangolása közben összekerül Horovitz Lipóttal, a ki hosszabb oroszországi tartózkodás után azzal a szándékkal jött haza, hogy itt meglepszik. Akkoriban éppen Arany János arcképét festette s mikor a fiatal festő bemutatja neki tanulmányait, elragadtatásában maga veszi kezébe az ügyet, hogy lehetővé tegye Katonának a Párisba való utazást. Ír Bródy Zsigmond lapszerkesztőnek és Deutsch Sámuel bankigazgató-nak, kérve, hogy vegyék pártfogásukba a nagy reményekre

jogosító ifjút. Bródy és Deutsch hajlandók is a művészt támogatni. Egyenkint ötven koronát ígérnek neki, de azzal a föltétellel, hogy ezt az összeget csak akkor kapja meg, ha már kint van Párisban." *Radics Elemér*: Katona Nándor. Budapesti Hírlap, 1913. október 1.

79 Katona Nándor Emlékiratok MTA MKI Adattára C-I-15, 79, 80.

80 Lázár 20. jegyzetben i. m. 91.

81 Kállai 1943. i. m. 27.

82 *Dévényi Iván*: Három képzőművészeti évforduló. Jelenkor 1969, 10. 910.

83 Katona Nándor Emlékiratok. MTA MKI Adattára C-I-15, 49.

84 *Ibid.* 87.

85 *Ibid.* 50.

86 *Ibid.* 76.

87 *Ibid.* 46.

88 *Ibid.* 88.

## ANOTHER MEDNYÁNSZKY (NEW SOURCES OF THE MEDNYÁNSZKY RESEARCH)

Though his lifework is not completely explored and an oeuvre catalogue still appears to be a hopeless venture, there is consensus in the profession that László Mednyánszky (1852–1919) was the Hungarian painter at the turn of the century who rightly could join Csontváry to represent Hungary in the echelon of European art.

Yet, few have so far devoted themselves to this giant's little researched lifework. Most researchers probably balked at the magnitude of the task, since we have the rare and lucky case of having thousands of paintings as well as a huge written estate at our disposal (texts in German and Hungarian put down in Greek characters or cipher), plus a multitude of sketches, colour sketches, watercolours unfolding the life of an infinitely prolific and pensive painter. Or is it the embarrassment, the aversion mixed with raptures characterizing his contemporaries faced with his work lives on in posterity; or is it the inertia of art history, the disability to rank this art that tolerates no boundaries, that appears conservative with its romantic and naturalistic, slightly academic manifestations in an age fomenting with modernistic trends, whereas both contemporaries and successors sense some enormous novelty in it?

What is this great novelty? It is hard to answer, and at first some schematic interpretations must be confuted, first of all the commonplace of his social sensitivity concerning his pictures of tramps, and mention must be made, however embarrassing it may be, of his homosexuality that would throw light on so far obscure areas of his work: his attraction to disaster, sadism, the motive in man and nature behind the inexplicable forces.

This radically new approach is based on source analysis. I hope these so far unexplored sources would clarify new clues as to the art historical classification of Mednyánszky's lifework. It is possible to have an interpretation that grasps the common trait in van Gogh's and Mednyánszky's portraits claiming that the painterly paradigm (diagram in Gilles Deleuze's terminology or parallelogram, trache, grapheme in Gottfried Boehme's) that is concerned with peasants or tramps not as a layer of outcasts from society but as the victims, victims of forces working inside them just as well as outside, and the primary aim of the painter is to demonstrate, reconstruct these forces on the canvas.

Mednyánszky was ahead of his times, and in some way behind his times. To "perceive him art historically" is only possible by viewing him from a subsequent paradigm without forgetting his real contacts with the former. Nevertheless, he was not one to change the paradigm but he was an "outpost" – guarding the realm of the past in which things resembled the sight yet signified other things beyond them, while the outlines of another system of relations showed vaguely through the representation. Another Mednyánszky would mean that behind the well-known face an unknown, a different figure would appear. Though several sources will be mentioned, only the painter Nándor Katona's (1864–1932) "unveiling" memoirs are to be discussed in detail, and since this paper is meant to be a chapter

in a monographic volume of studies, it is only enlarged upon inasmuch as the theme of the chapter requires. The chapter inquiring into the roots of Mednyánszky's "esthetics of catastrophe" will be followed by others also involving mention of Katona, this strange shadow who, as contemporaries rumoured, was the embodiment of Mednyánszky's "pandemonium".

The sources are divided into six groups. The first includes the artist's sister Margit Mednyánszky's (Mrs István Czobél) unpublished memoirs. The second group is the unexplored contemporary reception including lots of published Mednyánszky letters, the third is the handwritten correspondence of the artist, the fourth contains the manuscript of nearly 400 pages that is a copy of the artist's diaries made in 1920, the fifth is the typewritten uncensored variant of the diary that was published. The sixth group comprises the archival documents of the lawsuit between Singer & Wolfner and the Mednyánszky heirs.

When differentiating and describing the groups of sources, I am going to embark on the role of the "mood" in Mednyánszky's early meditations on art. This concept, as well as its form gleaned from the reconstruction of the badly censured diary excerpts published in 1960, can be associated with his attraction to Buddhism and more importantly, with theosophy. He meant his diaries to be will prayers or mantras invoking his love as a "guide" who died young while his mood esthetic was influenced by a "technique" of the occult teachings. Apart from the comforting tenet of reincarnation, Mednyánszky, being an artist, was apparently most deeply preoccupied by a *synesthetic procedure* which is the willy-nilly concomitant of every occult study: associating planets with elements, sounds with colours and primeval principles ... this was in accord in Mednyánszky's effort to find types and motifs that could be attached to "moods" in view of a delicate esthetic balance that was to arise between the absolutely particular and the absolutely general. As will be seen later, that was Mednyánszky's most age-specific preoccupation, since this problem can be associated with creators such as Proust or later Musil. Mednyánszky called the constellations of certain colours minor chords in his "dramatization of the colour spectrum", he ordered fragrances to seasons, classified the times of day, ranged the figures into groups and associated tones and colours with them. He also defined the word mood which was so important for him: typically enough, the context of the definition is replete with synesthesia: "What is actually what we call mood? Melancholy in a variety of hues. In sombre, soberly grey coolness (healthy colour, some physically refreshing element). In black connected to the terrible. In sourly sweet, freindly environment (blue–pink–green). With bitterly sweet, piercing dissonances where lilac and blue cannot be missing. And so on, and so forth... In one word, mood is none other than the melancholy of the physiological effect of certain dissonances reminding us of putrescence." The antidote to this enfeebling, torpid melancholy is *catastrophy*. In the press coverage of the war painting during World War I this idea appears in connection with the Nietzsche reception of that-time



Hungarian intellectuals. More obvious is the reference to Nietzsche in a writing of Dezső Malonyay, the author of the first book on Mednyánszky, devoted to the artist's "credo" and seeking the roots of the painter's Buddhism. The whole text depends on differentiating the "weak" from the "strong". Malonyay opined that Mednyánszky was attracted to powerful manifestations because "such personalities admire power, they instinctively feel that their only task in life is to become powerful – if not physically, then mentally. [...] Like every instinct, the longing for this power affects every external and internal characteristic, the evaluation of the environment and the universe. How odd and how typical it is that a puny poet, sculptor or painter aspires after the gigantic!" As of Mednyánszky, he says: "Ones like Mednyánszky, in their enthusiasm about power, were more inclined to follow Nietzsche, for example, than the falsifiers of the son of Nazareth. [...] His oeuvre includes the awe and admiration of the healthy beast mainly shown in its picturesque externalities – and it includes the spiritual extreme in which the body is utterly transparent or only serves as a very shaky frame." (1904) Undoubtedly the theosophical tenet that "God is an infinite principle distributed universally", that "our deity is not in the garden of Eden and not in a certain tree, building or mountain, it is present everywhere, in every visible and invisible atom of the Cosmos, in, above and around every divisible molecule," tallied with Mednyánszky's pantheistic concept of art that conceived of a landscape or figure as the embodiment of one and the same spirit-imbued Nature. Theosophy's teachings of the personality and the psyche must also have had importance for him. Mednyánszky's catastrophe-aesthetics also implied the concept of the personality as a hindrance to creation: what a disaster wipes off is precisely the psychic, the individual and egoistic from the way of a work of art that allows the impersonal, the transcendental to show through its transparency: "We theosophers therefore differentiate between this stock of 'experiences' that is called *false personality* (as it is finite and ephemeral) from the element that accounts for the feeling of 'I am who I am'." (Helena P. Blavatsky: A Key to Theosophy)

In his struggle with the false personality, the psychic and the shackling ego, Mednyánszky, who carefully put the names of Sigmund Freud and Sándor Ferenczy at the head of one of his diaries, went much further than the ecstatic exposure of the subconscious. He criticized his age's naturalism, narrow-minded realism as well as the Viennese sentimental genre painting, but he was also critical towards impressionism although it provided him with several tools and had a liberating effect upon him. He tried to satisfy a dual requirement: the faithful representation of reality and the rendering of the deeper passions distorting reality, and he regarded his genre – landscape painting – as having absolute validity. The landscape is the portrait of nature as the portrait is the showing of human nature. Mednyánszky saw no difference between nature and human nature. Instead of phenomena, by nature he meant powerful, disastrous passions, an incessant struggle and play of forces whose local character, this finite and treacherous particularity, he tried to elevate to general validity with the help of transitional lights (dawn, twilight, moonlight) and the unifying and summarizing tool of the *silhouette*, before this particularity could reduce everything to mere phenomena or surface, as the psyche, the false personality would do with the existential ego of "I am who I am". Later he found these solutions compromising, trying to achieve generalization by a comprehensive, expressive "broad brushwork" of loose patches instead of the external, thematic approach. But he refused to untie himself from reality for the sake of some expressive or secessionist-symbolistic fancy. Although in the literature his symbolistic period is also registered, it is no more than was his impressionism in the early '90s: he was seized by things which eventually were felt to be insufficient. He was preoccupied by painting light but he was not interested in momentary impressions. His drive to generalize brought him to allegory but he balked at its excessive and lifeless character; on account of drama he pondered about the deceptiveness of narrative, literary painting, but after the 'passivity' of his portraits of persons and landscapes immersed in themselves painted in the 1910s he voted again for

'action'. He was to invent how to paint action without a shade of genre or illustration, to capture the deeper face of nature beneath the momentary or photographic representation, to render a face so that it remained unique and concrete, that is, recognizable yet still showing what is common to all. He had to combat the cardinal problem of expressionism that disloyalty to reality, excessive psychic facial and body gestures might turn the picture into caricature. The problems that absorbed his attention were the preoccupations of painters at least since Velazquez or the crisis of representation, and this package of problems was carried with them by artists into the 20th century.

While the history of 20th century art is being written along the history of the isms, modelling it as a constantly accelerating centrifugal process busting the existence, the autonomy of the art work, we keep forgetting that there is a far *slower* orbit parallel with this continuum along which artists keep encountering "last-century" problems which, though named differently, could be grouped under catchwords or frameworks in the same way as Werner Hoffman did for the 19th century. One of these catchwords would certainly be the *painting of force*. Perceiving and capturing *forces* instead of representation.

Mednyánszky was interested not only in the beastly or the "decaying", melancholic moods of nature but also in forces or the pregnant absence of forces that take on the disguise of the beastly or the melancholic. The inquiry into these forces filled his entire life. His legendary mobility, wanderings and his peculiar relations with peculiar friends, his excentricities eliciting curiosity may become more understandable if his life is conceived as the field of research and experimentation. One of the victims of these experiments was Nándor Katona, a noted landscapist of his age, whom he adopted at the age of 15 and kept secluded from the world for years as Proust's "captive" and who experienced a bad fit of persecutory delusion the result of which is an indictment of several hundred pages constituting the seventh, so-far unanalyzed Mednyánszky source requiring much caution. He hurls the most incredible accusations at the artist and at the same time throws light on a little known, "slightly sadistic", demoniac side of Mednyánszky. The question of what the reader/viewer must/may know is not new. Let it suffice to refer to Gadamer's famous Celan study. The question is hard to answer. When however it is realized that the only platitudinary interpretative scheme of Mednyánszky's figural compositions, tramp portraits both in reception and art historical classification is attributing them to, and solely to, the painter's social sensibility, then it might be important to point out that the extreme mobility between castes and classes which was the prerequisite of his pictures of outlaws and tramps is not only attributable to his desire after freedom, his legendary wandering spirit, and more importantly, solely to a social critical attitude, but primarily to his homosexuality which imposed upon him this promiscuous, mobile way of life hiding in peregrinations. Mednyánszky's homosexuality is a known fact. It is known and silenced over. Though subtly alluded to at places, this fact plays no role in the interpretation of his works. In spite of the fact that it may also contribute to being only known as a landscapist in his time. For Mednyánszky, nature and human nature were substantially identical. In the primacy of the landscape, probably the conventions of his age also had a say. Yet Mednyánszky was somehow ashamed of his figural pictures. Though the main reason must be somewhere else, probably a contributory factor was that his models must also have been his lovers. In his diaries he had a list of his models: a young fisherman from Fiume, a coachman from Vienna, a dung-hauler boy, etc. He hid his figural pictures, whereas he ascribed greater significance to them than to his landscapes.

Posterity, too, tends to discover the novelty in his figural works which turn Mednyánszky so unique in Hungarian art that his closest kins can only be found in Rembrandt, Daumier, Goya, van Gogh and half a century later in the painters of the London school. If it is postulated that Mednyánszky had a special attraction to natural and social disasters then it can be safely added that he was also enthralled by the catastrophes of human nature, of the human psyche.



He did not merely keep tabs on the subsequent fate of Nándor Katona – his creation in some way – after their separation, as the letters prove, but in a sense, though not in moral terms, he was guilty of his horrible fate. He imposed himself with all his weight upon a small and anxiety-ridden soul, wishing to see what would become of it “in the proximity of more powerful existence”. Revolutionary acts or the war had the same kind of appeal to him: as if man could only show up his true face when smashed by a more powerful existence, as if it needed the enlarging and deforming might of a disaster to restore man’s original proportions reduced by civilization to a uniformly petty and average scale. Degeneration as the only means of regeneration: this could be the pithy summary of the involuntary program that lured the likes of Katona existentially to the artist’s sphere of attraction and produced enigmatic pictures showing figures that did not fit the schemes of that-time reception. They can be described in terms of some inner overdimension, those of the exalted, the true, the sublime turned into an everyday category producing a balance that tilts now to the underworld, now to the netherworld.

The former pictures concentrate power in themselves. These are the pictures of vagabonds. A sort of “radiant vacuum” gathering the energies of the environment, including us: that is one of the secrets of the mystery of his famous picture *Down and Out*: a vanishing point that devours and emits energy at the same time, a human core where passions boil and metamorphose into the most sublime feelings. The *Down and Out* shows the Golem’s moment prior to rebelling; in the war pictures, the lonely, outlawed, destitute, captive figures of subjugated man are replaced by the representation of the whole system of subordination: prisoners and guards, victims and murderers, subjects and ruler appear together, in action. However odd it may sound, Mednyánszky’s tramps, or predators as he called them, turn into the symbols of dependence precisely via their seeming independence. Their figures serve to show up a deeper, more natural dependence beyond social subordination, dependence of man upon man, man upon nature, including his own nature. Mednyánszky borrowed for his pictures the examples of the demons and uncontrollable, often destructive forces of this dependence, from life.







# ADATTÁR

„...EIN DENKMAAL, WELCHES AUCH DIE NACHWELT NOCH  
BEWUNDERN WIRD...”

SAJTÓHÍREK 18. SZÁZAD VÉGI HAZAI MONARCHIKUS „EMLÉKMŰVEKRŐL”

Az elmúlt két évtizedben a hazai emlékműállítás története iránt megélénkült tudományos érdeklődés elsősorban a 19. századi emlékek felé fordult.[1] Minden bizonnyal ezzel is magyarázható, hogy időben legmeszebbre nem ezeknek az újabb munkáknak a szerzői tekintettek vissza, hanem – 1959-ban megjelent szobrászattörténeti feldolgozásában – Aggházy Mária,[2] aki szentek köztéri szobrai, Mária-oszlopok, Szentháromság-szobrok, a Frigyláda-emlék mellett néhány 18. századi világi emlékművet is ismertetett. A gyulafehérvári dískapu, melyet 1715-ben III. Károly lovas szobrának talapzataként kezdtek építeni – mint Aggházy is hangsúlyozza –, a bécsi udvari körök rendeletéből és megbízásából valósult meg. Az Aggházy által említett két másik alkotás, a császári család látogatásának emlékére Migazzi Kristóf kardinális megrendelésére Isidore Canevale tervei alapján felépült váci diadalív (1764), illetve a Görgei Márton kanonok költségén elkészült esztergomi Mária Terézia-szobor (1781)[3] azonban már egyértelműen a hazai emlékműállítás kezdeteihez sorolható. Éppúgy, mint a bécsi Matthias Kögler terve, mely a budai városi tanács által felállítani szándékozott, de az uralkodó ellenérzései miatt megvalósulásra nem került II. József lovas szoborhoz készült.[4]

A felvilágosodás időszakának hazai sajtóirodalmában több olyan tudósítás jelent meg, amely korabeli monarchikus „emlékművet”, pontosabban a városi közösségek vagy egyes magánszemélyek által az uralkodónak vagy az uralkodócsalád tagjainak, illetve a birodalom politikusainak, hadvezéreinek tiszteletére vagy emlékére állíttatott, az alattvalói hűséget és a birodalmi tudatot kifejező emlékjelet[5] ismertetett. A különböző műfajú alkotásokról beszámoló egykorú tudósításokból nyilvánvalóvá válik ugyanis, hogy az emlékműállítás szándéka a 18. század végén nemcsak a szó mai értelmében vett emlékművek, azaz köztéri szobrok és emlékoszlopok (a váci diadalív, az úrhidai obeliszk, az esztergomi Mária Terézia-szobor, a jászberényi Nádor-oszlop) emelésekor nyert hangsúlyos megfogalmazást, hanem akkor is, amikor az ideiglenes építmény helyett később szándékoztak végleges kömemléket állítani (Mariatheresia-opel), illetve azokban az esetekben is, amikor az „emlékmű” illusztrált könyv (Laudon-kiadvány) vagy díszes rézmetszet (Mária Terézia-emlékmetszet) formájában valósult meg.

\*

1. A Mária Terézia és a királyi család látogatása alkalmából építtetett váci diadalívről (1764)

„Die Wegen der Allerhöchsten Ankunfft des Kaiserl. Königl. Hofes in unsere Stadt errichtete Ehrenpforte, ist

ein Denkmaal, welches auch die Nachwelt noch bewundern wird. Sie ist regelmäßig, und durchaus von Steinen, auf korintische Art aufgeführt. Die ganze Höhe derselben beträgt 60, die Breite 40, und die Dicke 12 Schuhe: so, wie die Oefnung des Bogens 32 Schuhe hoch, und 16 Schuhe breit ist. An dem inwendigen Raum des Gewölbes sind verschiedene Festonen und Zierathen, nach dem Geschmacke des Alterthums, und in der Höhe einige Adler, mit allerhand Blumenwerk angebracht. Auf dem Aufsatze stehen 4 erhobene Bildniße, wovon die beyden ersten, des Kaisers, und der Kaiserin Majestäten, die andere des Römischen Königs Maj. mit dem Erzherzoge Leopold, und die vierte die Erzherzoge Ferdinand, und Maximilian Königl. Hoheiten vorstellen. Zwischen diesen Bildnissen stehen die Inschriften, und zwar auf der Hauptseite:



1. A váci diadalív. Fotó: Országos Műemlékvédelmi Hivatal



Francisco I. Rom. Imp. M. Theresiae.  
Hung. Boh. Regi.  
Piis. Felicibus. Invictis.  
Josepho. Rom. Regi. Nobilissimo.  
Leopoldo. M. Annae M. Christinae.  
Regiis. Principibus.  
Ob. Vacium. Praesenti Eorum. Ma-  
Jestate. Triduum. Beatum.  
Christophorus J. R. E. Cardinalis  
A Migazzi. Episc. Vac. Secundo.  
Arcum. Hunc. Imaginibus. Augustae  
Domus. Insignem. Dicavit.  
Anno MDCCLXIV.

Auf der Rückseite aber:

Aeternae. Domini.

Die Architektur ist von dem Baumeister Sr. Maj. des  
Röm. Königs, Herrn Canneval."[6]

2. *A Farádi Vörös Ignác által Pentele és Úrhida határában  
Miksa főherceg látogatása emlékére állított kő-obeliszkről*  
(1770)

1.

„Pentele és Úrhida határainak szélén ama nevezetes  
Sárvíz árkának mentében faragott kőből való oszlop  
találatik, mellyet T. Farádi Vörös Ignátz Úr, ő Felségé-  
nek Tanácsosa és T. N. Székes-Fejérvár Megyének nagy  
érdemű Vicé-Ispánnya állíttatott Maximilian Felséges  
Fő-Herczeg nevének örökösítésére. Meg-érthetni okát a  
majdan következő alá-írásból. Az oszlop ékes mester-  
séggel vagyon tsinálva: tetejét ékesíti ugyan az említett  
F. Fő-Hertzegnek még katonaságát ábrázoló képe; an-  
nak-utánna következnek az ollyatén oszlop kellemetes  
részeinek módos fel-osztási. Igen méltónak látszik lenni  
ezen ditsóséges munkának az egész ország' tudtára való  
adatása; mivel olly nagy Hertzegnek azon földre való  
bótsákozását hirdeti s hálálja.

Regnante Maria Theresia.

Maximiliano Archi-Duci Austriae, ad videndum  
Canalem Sárvíz fama magnitudine operis Vindobona  
excito, molemqe hanc Okt. Kal. Maii perlustrami et  
adprobanti, hoc statuit Memoriae, Juris ac Publicae Fidei  
Monumentum Ignatius Vörös de Farád, SC et R.A.M.  
Consiliarius, Comitatus Alb-Vice Comes MDCCLXX."[7]

2.

„Exstat in limitibus praediorum Pentele et Urhida ad  
riparum canalis Sárvíz elegans columna e sectis  
quadratisque lapidibus structa, cuius apici effigies  
Archiducis Maximiliani affabre sculpta insidet, et quae  
ceite ad memoriam posteritatis insignis est. Posuit illam  
Ignatius Vörös de Farád, vir singulari nominis gloria  
celeber, cuius merita aeternis colet memoriae moni-  
mentis ac grati animi significatione Provincia Albensis,  
quam cum vicaria supremi Comitatus potestate 20 annis ita  
rexit, ut singularis prudentiae ac aequitatis laudem apud  
omnes consequeretur praestitaque ab eo officia Regi,  
patriae, omnique hominum ordini probarentur.  
Inscriptio in columna exsculpta haec est:

REGNANTE MARIA  
THERESIA

MAXIMILIANO. ARCHIDV-  
CI. AVSTRIAE. AD. VIDEN-  
DVM. CANALEM SARVIZ.

FAMA. ET. MAGNITVDINE  
OPERIS. VINDOBONA. EX-  
CITO. MOLAM. QVE. HANC.  
OKT. KAL. MAII. PERLV-  
STRANTI. ET. ADPROBANTI.  
HOC. STATVIT. MEMORIAE.  
IVRIS. AC. PVBLICAE. FI-  
DEI. MONIMENTVM. IGNA-  
TIVS. VÖRÖS. DE. FARAD.  
S. C. ET R.A.M. CONSILI-  
ARIVS. COMITATVS. ALB.  
VICE. COMES. M.D.CC.L.XX."[8]

3. *A Mariatheresiaopel [9] polgárai által állíttatott emlékosz-  
lopról* (1779)

„Den 1ten September ist diese königl. Freystadt zum  
glücklichen Genuß aller erlangten Freyheiten durch den  
ungarischen Hofkammerrath Hrn. Von Vlaschitz in  
Namen Ihrer k. k. ap. Majestät feyerlich zugelassen  
worden...

...Nahe am Rathhause, mitten am Platze errichteten  
die Innwohner zum ewigen Andenken der k. k. Gnade  
recht mühsam einen Hügel, welcher in Ansehung der  
Höhe den Häusern nichts nachgiebt, mit einem Geländer  
umgeben ist, und der Marienheresienhügel genennet  
wird. Auf demselben befindet sich eine hohe Denksäule  
von 6 Klaftern mit nachstehender Aufschrift.

AUGUSTAE MARIAE THERESIAE  
IUSTAE CLEMENTI  
HUNGARORUM REGINAE  
CIVES MARIATHERESIOPOLI-  
TANI COMMUNEM  
REGIIS CIVITATIBUS LIBERTATEM  
ADEPTI RARA  
AUGUSTI NOMINIS COMMUNI-  
CATIONE DONATI IN PEREN-  
NE GRATITUDINIS ET FIDE-  
LITATIS MONIMENTUM  
COLLEM HUNC ADGESSERTUNT  
ANNO MDCCLXXIX"[10]

4. *A Mária Terézia emlékére Orczy László költségén készíté-  
tett rézmetszetről* (1781)

1.

„Melly hívséges és háládatos indulattal viseltessék  
nemzetünket szerető Királyjához még holta után-is, ez  
hazának minden rendenn lévő népe; annak egygy neve-  
zetes példáját már-is szemlélhetni, más maradandó je-  
lenségét-is közönséges helyenn tett fogadástól várhatni.  
Ama kegyes Mária Teréziának ditsó emlékezetére  
némelly magyar méltóságok, (kik közül egyedül O.  
Báró Orczy László Tanács Urat ő Nagyságát hallottam  
nevezni) Bétsbenn rézbe metszett képoszlopot készíté-  
tek. Valakik azt előre le-ábrázolva látták, mind na-  
gyon ditsérik annak jeles találmányját. A Cs. K. réz-  
metsző Akadémia Igazgatójának, Smutzer Urnak mes-  
terséges keze alatt készülvén, nagy reménységet nyújt,  
hogy mind azon Méltóságoknak, a kik arra alkalmatos-  
ságot s költséget szolgáltatnak, mind pedig mesterének  
még a maradékok előtt-is méltó betsületére fog vál-  
ni."[11]



2.

„Denkmaal der grossen Kaiserinn Königin Maria Theresia in Ungern errichtet.

Auch der nachkommende forschende Nationalkünstler in Ungern, findet einen wichtigen Beweis, von dem glücklichen Fortgange der bildenden Künste, unter der glorreichen Regierung der grossen Maria Theresia. –

Der Tag, an dem diese von ihren getreuen Ungern so sehr angebehtete Königin aufhörte sterblich zu seyn, hat einigen Standespersonen Gelegenheit dargeboten, nicht nur ein Leichendenkmaal auf diese ihre so sehr geliebte Fürstinn, sondern der Geschichte der Kunst selbst ein überaus schätzbares Monument zu errichten.

Es bestehet solches in einem auf groß Folio veranstalteten Kupferstiche. – Aufmerksam auf alles, was andere Nationen über diesen uns so traurigen Tag herausgegeben, habe ich nichts Aehnliches in dieser Art, nichts so Simfelschönes gesehen, das dem erhabenen Gegenstande so ganz angemessen wäre.

Der durch seine ausgebreiteten litterarischen Kenntnisse rühmlich bekannt gewordene dermalige Sekretär bey der Königl Ungrischen Statthalterey, Hr. Lazarus Schomshitz von Schárd, hat sich durch die Erfindung dieses ganz einfachen, aber desto deutlicher bestimmten Gedanken gewiß viel Ehre erworben, so, wie er durch die vortreffliche und bündige Inschrift, die ihren eigenen Lobredner verdienet, ihn in diesem Werke findet. Der Kais. Kön. Kämmerer und Raht bey der Ungrischen Hofkammer, Freyherr von Schilson aber, der schon so manche Proben seiner vorzüglichen Einsichten in die schönen Wissenschaften, und freyen Künste abgelegt, hat die Zeichnung gemacht.

Inhalt des Leichendenkmaals.

In einer grossen und sehr prächtigen Nische stehet der Aschenkrug der Kaiserinn Königin mit einem runden Fußgestelle, auf einen drey Stufen hoch, vom Boden erhabenen, würfelförmigem Grabsteine, dessen Vorderseite sowohl, als der Bauch des Aschenkruges die wichtigen Inschriften enthält.

CASTAE. PIAE. FELICI.  
CONJUGI. MATRI. PRINCIPI.  
THERESIAE. MAGNAE.  
IMBELLIS. PVELLA. EVROPAM. ARMIS. IN. ME.  
FVRENTVM. FREGI.  
INIMICVM. CAESAREM. SOCIORVM. FOEDERE.  
FEROCIENTEM. DITIONE. EXVI.  
VIRO. IMPERIVM. GERMANIAE. NOVAM. CAESARVM. DOMVM. DEDI.  
HVNGARIAM. AETERNIS. VEXATAM. BELLIS.  
PERENNI. PACE. FOVI.  
VETERIBVS. REGNIS. AVXI.  
THEMIDEM. MVSAS. REVEXI.  
SOCRVS. REGVM.  
FILIA. CONJVNXX. MATER. CAESARIS.  
HAC. BREVI. CLAVDOR. VRNA.  
CICIDLXXX.

So wenig es sich auch der Uibersetzer zutraute, diese so körnichte, und der lateinischen Sprache ganz eigene Kürze in der seinigen zu erreichen: so hat er es doch dem schönen Geschlechte, und einem Theile seiner Leser zu gefallen, gewagt, diese vortreffliche Inschrift deutsch herzusetzen:

Mariae Theresien  
der keuschen Gemahlinn,  
der zärtlichen Mutter,  
der glückseligen Fürstinn.

Jung, und ohne alle Anlage zum Kriege, entwaffente ich das mit Toden wider mich streitende Europa;

Meinen Feind, den auf die Macht seiner Bundesgenossen trotztenden Kaiser, verjagte ich von Land und Leuten;

Meinen Gatten hab ich den Zepter des Reichs, und dem Reiche einen neuen Kaiserstamm gegeben.

Ungern hat sich in der Fortdauer des Friedens unter meiner Regierung von den hundertjährigen Drangsalen des Krieges wieder erholt,

Ich habe es durch Wiederbringung alter Reiche erweitert,

Und Themis mit den verschlechten Musen in seinen Schoos zurück geführt.

Nun aber fasset mich die Schwieger christlicher Könige, die Tochter. Gemahlinn und Mutter Römisch-deutscher Kaiser, diese unansehnliche Urne.

Die Basreliefs, in der Nische sowohl, als alle übrigen Verzierungen, die diesen Ort mit Pracht erfüllen, entsprechen dem Endzwecke vollkommen. Das runde Fußgestell ist eine abgeschnittene kanalirte dorische Säule, mit einem reichen ausgesetzten Gürtel (Bossage) An der linken Seite steht auf der oberen Stufe ein weinendes Weib, welches das ungrische Wappen in der linken Hand hält, ihren Kopf aber auf die rechte stützt. Ihr Angesicht ist mit Flor umhüllet, und ihr Trauergewand fließt nachlässig bis zur Erde hin. – Sie drückt den Schmerz der Nation, über den Verlust ihrer Königin aus.

Herr Schmutzer, Direktor der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien, hat durch einen sanften, und tiefen Grabstichel, nicht nur die vortrefflichste Haltung, in dem Hervorstechenden sowohl, als in dem Zurückweichenden sehr schön zu erhalten gewußt, sondern auch der Platte hinreichende Stärke zu vielen Abdrücken gegeben.

Es muß übrigens für die Liebhaber der Kupferstiche kein geringes Vergnügen seyn, ihre Sammlungen mit diesem schon wegen des erhabenen Gestandes so merkwürdigen Stücke bereichern zu können, indem der Königl. Ungarische Hofkammerrath Freyherr Ladislaus von Orczy, welcher die Kosten der Platte getragen, auf die Vorstellungen so vieler Patrioten, dem Verleger dieses Magazins einige Abdrücke zustellen lassen, um solche denjenigen, die ihn als ein Geschenk aus seinen Händen zu erhalten nicht hoffen können, um den sehr geringen Preis von 15 Kaisergroschen hintanzugeben. v. Windisch"[12]

3.

„Mária Therésia nagy emlékezetű kegyes Királynénk emlékezete.

Nevezetes ditsőséggére szolgál Édes Hazánknak más nemzetek előtt is, a szép Mesterségekben való azon szép nevelkedése, melly már némelly remek munkákat adott Európa eleibe. Ezek közzé tartozik valójában a' Háláadáságnak azon munkája, mellyel a' Haza, nagy emlékezetű kegyes Királynéjának B. Mária Theresiának emlékezetét a' késő maradékra is fenn tartani kívánta. A' háláadáságnak ez a' záloga egy nagy árkos réz metszésben áll, mellynél, mind szépségére, mind együgyűségére nézve, alig mutathat akármely nemzet rendeseb-







bet. Az ő szép tudományi által dítséretesen esméretes Säärdi Somsits Lázár Úr ezen emlékezet' oszlopának találója; mellyet maga a' Királyi Tanácsos Báró Schilson Ó Nagysága le-festett, Méltóságos Báró Királyi Tanácsos Ortzi László Úr Ó Nagysága pedig, a' Bétsi szép Mesterségek' Akadémiájának Schmutzer Úrnak igazgatása alatt, maga költségén rézbe metszetett. Egy szép és ditső nagy Fedél-hajlék (Nische) alatt van a' meg-hólt Tsászár' Királynénak por hamva' koporsója, három grádits magasságú kerék lábra állíttatva, mellynek közepe elején ezen emlékezetes Deák feljül-írás láttatik...[13]

...Noha igen tartok attól, ne hogy ezen kevéssel sokat mondó Deák szókat hathatós Magyar ki-mondásokkal röviden elől nem adhatom, még is, kívált a' Deákot nem értő Szép-Nem' kedvéért, melly ezen Gyűjteményünket olvassa, meg-próbálok, következő módon ki-tenni:

A' Szűz Házastárs'  
Szerelmes Anya'  
Szerentsés Fejedelem-Aszszony'  
MÁRIA TERÉSIÁNAK  
Emlékezete.

Ifjantan, a' hadakozásra való minden hajlandóság nélkül, meg-törtem a' nagy erővel ellenem hadakozó Európának fegyverét.

Az én ellenségemet, a' Pártosinak hatalmokban bizakodó Tsászárt, minden népivel egybe Országimból kihajtottam.

Férjemnek az Ország' páltzáját, és a' Német Birodalomnak egy új Tsászári törzsökét szerzettem.

Magyar Országának, állhatatos háborúságos inségi után, állandó békességet készítettem.

Határit, régi el-veszett Tartományainak meg-hódításával terjesztettem.

Az el-rezcent Músákat Thémissel Országim' kebelébe vissza-hoztam.

'S a' ki, Királyok' Napa,  
Római Tsászár' Leánya, Házastársa, 's édes Anyja valék,

Most e' szűk sír-halom fed-bé engemet.

1780

Ezen nevezetes feljül-írást mutató por hamu korszának az alsó része egy ketté vágott Dóriai oszlop, mellynek bal-felén egy grádits, egy siránkozó Aszszony áll, a' ki bal-kezeben a Magyar Haza' Tzímét tartván, fejével a' jobb-kezére borúl. Az ő képe fekete fátyollal be-fedezve van, gyászos köntösi pedig a' földre le-eresztetve függnek. Ez az Aszszonyi-állat egy eleven rajza jó Királynéjának halálán szomorkodó Magyar nemzetünknek...[14]

5. A Görgei Márton költségén Esztergomban felállított, Mária Teréziát ábrázoló márványszoborról (1781)

1.

„– A másikat, Görgei Márton Prépost és Esztergomi Káptalanbéli Kanonok Úrnak fogja Esztergom városa köszönni. E fő-tiszteletű Pap Úr, azon alkalmatossággal, midőn Esztergomban a meghalálozott Felsőges Aszszonynak utolsó tisztességére való rend-tartások, Boldog-Aszszony havának 15dik napján végbe vitetőd-nének, a város házánn Deák nyelvonn tartott ditsérő beszédjét illy fogadástétellel végzette: „Én pedig e város házánnak pitvarábann, a Nagy Király Aszszonynak Mária Terésiának képét fel-fogom támasztani; melly mind a maradékot a Nagy Fejedelem Aszszonyra s az Haza

Anyjára példaként emlékeztesse, mind pedig tinéktek e súlyos kár-vallás eránt vigasztalást szerezhessen: kevés hónapok múlva, az én költségemmel Esztergomban, a hála-adó szívnek és kegyességnek örök emlékezetű jeléül, oszlop fog fenn-állani, mellyet szemlélvén, ditsérni fogják, úgy hiszem, Esztergom városának lakosi az Istent, a ki újól fog fel-élesztette vala Esztergomban született, kereszteltetett, neveltetett és az Angyali koronával meg-koronáztatott első Magyar Királynak és Apostolnak jeles tulajdonságait és ditsőségét, Mária Terézia által; ki is úgy élt, mint Sz. István, de szerentsésebben hólt-meg, mint-sem Sz. István, a Magyaroknak maga élő képét Második Jósefet hagyván maga után, mellyet Sz. István Imre fia eránt óhajtott, de meg-nem nyerhetett. Mind ezt, mind pedig amazt Kristusnak e földönn lévő helytartói, nem kívánásként, hogy légyenek hanem ditséretképpen, hogy azok voltanak, Apostoliaknak nevezvén, Terésiát Istvánnal egygyenlővé tették, maga Kristus pedig menybenn egybe-fogadta. De vallyon mikor fogja, Sz. Istvánnal az Oltárookra helyheztetett, óhajtasainkat tellyesíteni, hogy e legkegyelmesebb Aszszony-is Magyar Országának hatalmas szó-szóllója légyen?”[15]

2.

„Esztergomban közelebb múlt Szent András havának 29dik napján, ditsőült Mária Terézia Császárné és Apostoli Király Aszszonynak fenn-maradandó tisztességére, emlékezet-oszlop emeltetett. Ez, tiszta fehér márvány kőből Római módonn vagyon készítve, s magának azon ditsőséges emlékezetű Felsőgnek személyjét képz; nehézsége pedig mint-egygy 40 mázsányi. A talpa, melly-is veres márványból való, már az előtt azon Szabad Királyi város piatztzának közepén ki-lévén helyheztetve: az említett naponn, az oszlopnak fel-állítása körül való rendtartás, következőképpen ment véghez. Reggel 8 órakor a tanuló ifjuság, Tanítóival egygyetembe, az után a városnak lakossai, s Elöl-járói és a Nemesség, rendes sereggel a Nagy-Templomba gyülekezének: a hol-is Horti Ignázt Prépost és Kanonok Úr a boldogult Király Aszszonynak lelke nyugodalmáért énekes Misét monda. Ennek végezetekor, Eszterházi Miklós gyalog Regimentjének egygy Osztályja Salvét löve. A templomból az egész sokaság azon renddel, minden harangoknak zengése, sok mozsárágyuknak tsattanási és jeles tábori muzsika szó közbenn, a város piatztzára méne. Ottan dob és trombita harsogása között az oszlop fel huzattaték és talpára állíttaték; a vitézi sereg azonban másodsor Salvét löve. Az után a város Bírāja Németül, a Fő-Nótárius pedig Magyarul azon alkalmatosságra illő beszédet tartá, mellyet a Katonaság harmadik Sálvéval fel-válta. – Mind a dolognak jelessége, mind az oda tódult népnek sokasága, e napot Esztergom városának lakosi előtt, elfelejthetlenné tette.”[16]

3.

„Ditsőséges emlékezetű Mária Terézia Császárné s Király Aszszonynak álló képe, melly közelebb múlt Szent-András havának 29. napján Esztergom Sz. K. várossa piatztzánn fel-állíttatott, ugyanaz, a mellyet az el-múlt esztendő elejénn tett fogadása szerént, Toporczi Görgei Márton Prépost és Esztergomi Kanonok Úr, maga költségénn faragtatott vala. Azon márványszobornak talpára való helyheztetése alkalmatossággal mondatott Deák beszéd Pestenn ki-is nyomtattatott.”[17]



„An das vaterländische Publikum.

Oesterreich hat seinen geprüfsten Heerführer verloren. Diese traurige Botschaft wirkte, einem elektrischen Funken gleich, auf Stadt und Land mit der nämlichen Gewalt, und erschütterte allgemein. Den Patrioten erregte sie eine sichtbare Herzens-Beklemmung, und eine Thräne, voll, wie sie zum Dank der Vaterlandsretter quillt, trat in ihre Augen.

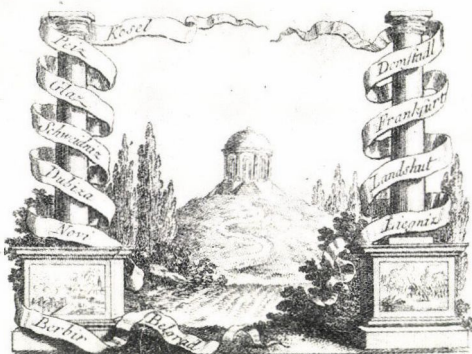
Bis auf unsere Zeiten war Oesterreich mit dem Vorwurf beladen, daß er seine Helden, Staatsmänner, Künstler und Gelehrte, nicht stets nach Würde und Verdienst schätze, daß alles, was bey und zu Ehren derselben geschieht, während ihren Lebenszeiten höchstens durch einen bachanalischen Jubel, nach ihrem Tode aber allenfalls durch ein Castrum Doloris bewiesen wird, indetz andere Nationen durch herrliche Monumente, Ehrensäulen, Denkschriften, und selbst durch Stiftungen jährlicher Länderfeste das Andenken ihrer wahrhaft grossen Männer verewigen. Sollt'n wir in Ansehung Loudons die nämliche Beschuldigung verdienen wollen? –

Mit jener Zuversicht, die ein löbliches zur Ehre des Vaterlandes reichendes Unternehmen einzuflößen

## Loudons Leben und Thaten.

Herausgegeben  
von einer  
patriotischen Gesellschaft.

Zweyter Theil.



Gebruckt mit v. Schmidbaurischen Schriftten, 1791.

Wien, im Verlag bei Sebastian Hartl in der  
Singerstrasse.

3. A Laudon-könyv metszete, 1791.

Fotó: Országos Széchényi Könyvtár

fähig ist, kündigt eine kleine patriotische Gesellschaft hiemit ein Werk an, unter der Aufschrift:

Loudons  
Leben und Thaten;  
Zum Denkmal für die Nachwelt...

...Wien den 21. July 1790.

Die patriotische Gesellschaft."[19]

7. A Jászberényben József nádor tiszteletére állított márvány obeliszkről (1798)

„Ugyan az nap’ (1798. aug. 29. P.J.) estvén a’ mostani Kegyelmes Nádor Ispány ő Királyi Herczagségének nevérol úgy nevezetett Jósef Kertyébe által ment az egész gyülekezet, a’ hol is a’ Királyi Herczegnek emlékezetére a’ kerületek által közel öt ölnyi magosságu Márvány Oszlop vagy is Obeliscus e napokban emeltett, olly fel írással, a’ mint alább következik: minekutánna feljebb tisztelt Boros Sándor Úr tisztelettel tellyes szavakkal, azon indittató okokat, mellyekre nézve kívánták az hármaz Jász és Kun kerületek ő Királyi Herczagségének ezen emlékezetet tenni, ki fejezte volna az egész gyülekezet háromszori Vivát! kiáltással tisztelte ő Királyi Herczagségét, melly fel ki-áltást, Dob, Trombita harsogások, és ágyuk durrogtatási követtek, az után a’ Deák ifjuság el énekelte a’ Felséges Ausztriai Háznak boldogulásáért amaz esméretes, és ugy nevezett Nép-éneket, és ez alatt a’ gyülekezetet külömbféle süteményekkel, és italokkal meg vendéglertetett (sic!)...

...Az említett Obeliscusnak első oldalán veres márványra nagy betűkkel ezen fel írás vagyon fel metzve:

JOSEPHO AUSTRIO  
FRANC. II. AUG. FRATRI  
REGNI. HUNG. PALATINO  
QUOD. PROVINCIAM. HANC.  
IBID. NOVEMBR. MDCCXCVII.  
INVISERIT. AC. EXIMIA. VBIQUE.  
BENIGNIT. SUAE. VESTIGIA. RELIQUERIT.  
JAZIGES. ET CUMANI.  
OPT. JUDICI. FT. COMITI. SUO. GRATI POS.  
MDCCXCVIII."[20]

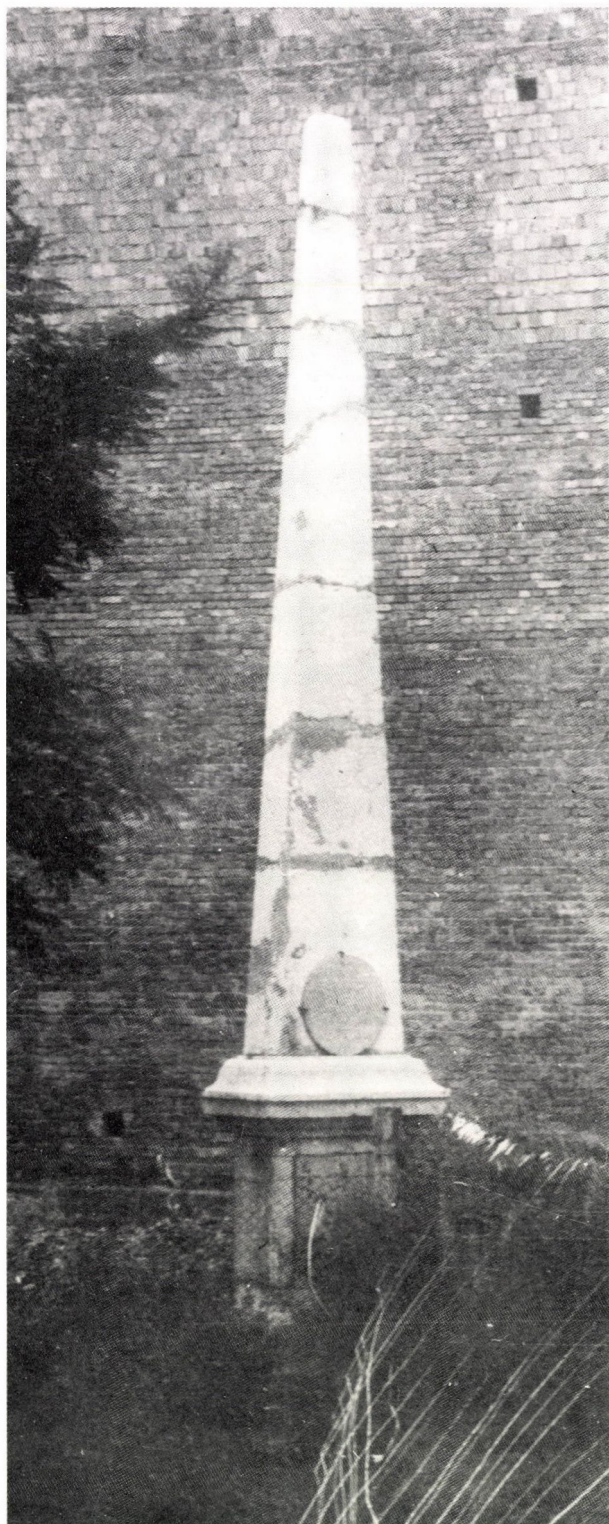
\*

A jelennek vagy a rövid távú emlékezetnek szóló pompás, fényes ceremóniák, az alkalmyszerű ünneplések vagy megemlékezések – éppúgy, mint a hozzájuk kapcsolódó alkalmi költemények, dicsőítő írárok, ideiglenes építmények – a korábbi időszakokban elsősorban a főúri és fejedelmi rangnak kijáró tisztelet és hódolat kinyilvánítására, illetve a kiemelkedő politikai vagy állami események (hadi győzelmek, békekötések, koronázások, fejedelmi házasságkötések) jelentőségének egyszeri, aktuális bemutatására szolgáltak.[21] A felvilágosodás korának közgondolkodásában ezzel szemben [22] egyre fontosabb szerep jutott – ezt jelzi a témával kapcsolatos újsághírek és tudósítások számának szaporodása is – az „örök idők”, azaz a hosszú távú történelmi emlékezet számára tartós emlékjelt hagyó emlékmű-gondolatnak.[23]

A személyek vagy események emlékének „örökösítésére” irányuló törekvések az idézett források retorikai fordulataiban is nyomon követhetők. Canevale váci diadalíve a tudósító szerint olyan emlékmű, melyet az



utókor is csodálni fog. Mária Terézia „fenn-maradandó tisztességére” emeltette Görgei Márton a királynő márványszobrát. A királyi kegy örök emlékezetére, „zum ewigen Andenken der k. k. Gnade” emelt domb mellett



4. A jászberényi nádor-oszlop.  
Fotó: Országos Műemlékvédelmi Hivatal



5. Tischler Antal: „A magyarok Istenének”. Címnap előtti metszet, 1788 (Dugonics András: Etelka. Pozsonyban és Bécsben, 1788)

egy tartós kő emlékoszlop létrehozására irányuló szándék fogalmazódott meg az alkalmi építmények tradícióját követő szabadkai ideiglenes díszítésnél is. Mária Terézia emlékét a megrendelők egy szép metszet elkészítésével kívánták „a” késő maradékra is fenn tartani”. „Zum Denkmal für die Nachwelt”, azaz az utókor számára létrehozott emlékművet szándékoztak alkotni a szerkesztők a Laudon életét bemutató, részben az alkalmi dicsőítő irodalmi műveknek, panegirikoszoknak[24] az antikvitásig visszanyúló hagyományában gyökerező emlékkiadvány megjelentetésével.

Az emlékműállítás szándéka alkalmanként a megvalósult „nem tartós” emlékjelek vizuális elemeiben is egyértelmű megfogalmazást nyert. A Mária Terézia emlékére készített rézmetszet, illetve a Laudon-emlékkiadványt díszítő egyik ábrázolás például – más korabeli hazai emlékmetszetekhez hasonlóan[25] – maguk is felállított emléksobrot, emlékoszlopot ábrázolnak. Az emlékmű-jelleget erősíthette a szóhasználat is. Az egyik tudósító Mária Teréziának állított magyarországi emlékműnek („Denkmaal der grossen Kaiserinn Königin Maria Theresia in Ungern errichtet”), a másik pedig „...emlékezet” oszlopának” nevezte a díszes rézmetszetet.





6. Caspar Sambach–Mark Quirin: A Magyar Lovasság Emlékoszlopa.  
Színezett rézmetszet, 1789  
(Hadi és Más Nevezetes Történetek, 1789. október 16.)

A Mária Terézia-emlékmetszet mindemellett a síremlékszobrászat és az emlékműállítás közötti kapcsolatra, illetve egy fontos szemléleti változásra is rávilágít. Míg a középkori és a barokk síremlékek gyakran a halál diadalára vagy a földi életet követő öröklétre emlékeztettek, a klasszicista síremlékek[26] az antik előképekre visszavezethető gyászoló alakokkal – a fáklyát eloltó géniusszal, vagy – mint a Mária Terézia-metszeten – a gyászoló Hungáriával – már elsősorban az elhunytak állítottak emléket.[27]

Az idézett forrásokban a fejedelmi rangú személyek tiszteletére állíttatott hódolati, illetve a 18. században egyre népszerűbbé váló „teljesítményelismerő” emlékműre[28] egyaránt találunk példát. A váci diadalív vagy az úrhidai obeliszk az uralkodócsalád tagjainak látogatása, azaz megtisztelő ottlétük emlékét kívánta megőrizni. A Laudon-emlékkiadvány szerkesztői ezzel szemben a kiváló individuális teljesítménynek szándékoztak emléket állítani. Azoknak a modern nemzeteknek a szokását akarták ezzel követni – hangsúlyozta a tudósító –, melyek a kiemelkedő teljesítményt nyújtó személyeket – hadvezéreket, államférfiakat, művészeket és tudósokat –

már nem pazarló, „bachanalikus” alkalmi ünnepségekkel köszöntik, hanem érdemeiket emlékművek, emlékoszlopok állításával igyekeznek megőrizni.[29] A személyes érdem hangsúlyozásával egyébként alkalmanként – például az esztergomi Mária Terézia-szobor ismertetésekor – az uralkodónak szánt hódolati emlékmű kapcsán is találkozunk.

Bár a fenti hírek, tudósítások ún. monarchikus emlékműveket ismertettek, a monumentumokat létrehozó szándékokban – legjobban megfigyelhető ez a Mária Terézia emlékére készítteteken – alkalmanként már a 19. századi nemzeti-hazafias emlékműállítási törekvések csírái is kimutathatók. Az esztergomi Mária Terézia-szobor állításának indítékát ismertető írás a Szent István és Mária Terézia uralkodása közötti analógiát [30] hangsúlyozta, a Schmutzer-féle metszetről szóló tudósítások pedig nemcsak a műalkotásnak a nemzeti művelődés felemelésében, fejlesztésében játszott szerepét emelték ki, hanem azt is, hogy a gyászoló Hungáriát ábrázoló metsszettel „a’ Haza” kívánta megőrizni „kegyes Királynéja” emlékét.

Mint ahogy hazaszeretetüket [31] szándékozták kifejezni a közzétett „Jelentés”[32] szerint a Hadi és Más Nevezetes Történetek szerkesztői is a nemzeti emlékmű-állítási törekvések egyik első látványos, bár ismét „csak” egy sokszorosított grafikai alkotásban realizálódó emlékében, a megrendelők szándéka szerint a haza dicsőségét idegenek előtt is növelő említett rézmetszetben. A „Magyar Lovasság Oszlopának” sajtóviasszhangja [33] jelzi, hogy a 18. század végén a monarchikus-hódolati emlékmű mellett a nemzeti emlékmű eszméje is kezd egyre aktuálisabbá válni. Az 1810–20-as években élénk sajtóviasszhang kíséri majd a győri csata (1809) hőseinek emlékére a zempléni rendek által készíttetett sátoraljaújhelyi emlékmű – „a’ Haza Védőjének a’ Haza Védettjei” által emelt „első Emlék” – tervezésének és kivitelezésének történetét is.[34]

Az emlékmű-gondolat népszerűségének növekedésére utal, hogy néhány emlékműállítással foglalkozó 19. század eleji írás szerzője elméleti és történeti kérdéseket is érintett. „A’ Tek. Rendeke az a’ dicsőség,” – olvashatjuk abban a levélben, mely Kazinczy Ferencnek és Dessewffy Józsefnek a tervezett sátoraljaújhelyi emlékmű helyére, formájára és felirataira vonatkozó javaslatait tartalmazta – „hogy Primás Eszterházy Imre után, ki a’ Vezekényi mezőn, az ott fényes halált talált négy Eszterháznak illy emléket állíta...elsők a’ Hazában, kik a’ hajdani Görögöknek ’s Rómaiaknak példájokat követni íme kezdik.”[35]

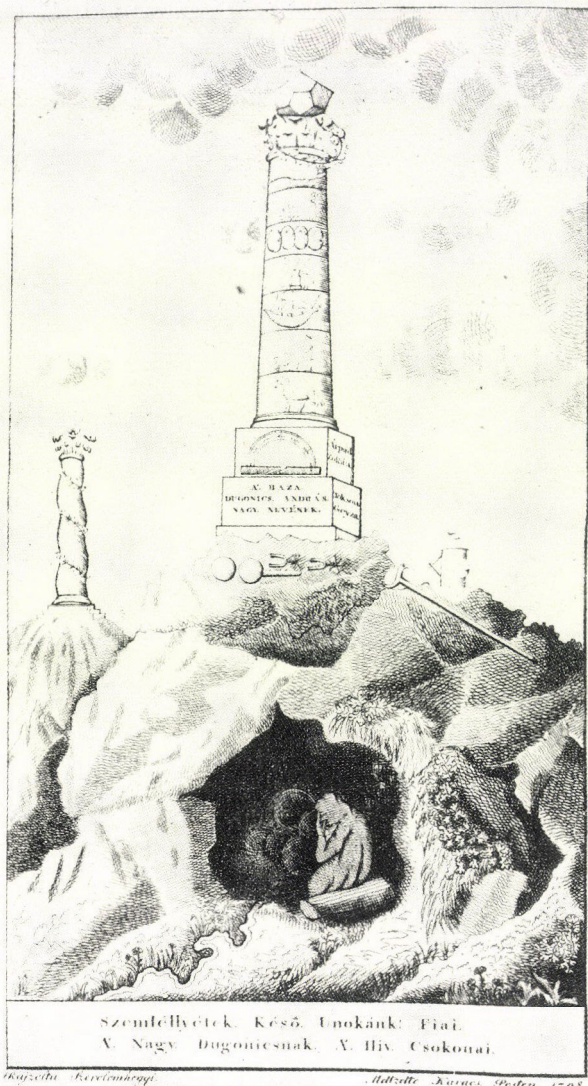
Döbrentei Gábor a kenyérmezei csata (1479) hőseinek emlékére épített erdélyi „Benczenczi filegória”-ról szóló írásában azt hangsúlyozza, hogy a nagy csaták helyszínén azért emeltek emlékművet az „erős lelkű” görögök és rómaiak, s őket követve azok a modern államok, ahol a „Művész ügyessége egyarányosan becsülszik más nagy talentumokéval”, hogy bizonyítsák dicső fiaik iránti tiszteletüket, s az „Unokáknak a’ megkülömböztetett pályán menetelt szívekbe égessék.” A művészeteket kedvelő Mátyás király – véli Döbrentei – elkezdhetette volna ezt a szép szokást, de akkor még a szálló híre is elég volt a hősiességeknek. A csatamezőn emeltetett egykori kápolnának is már csak az alapjai látszanak, s nem valósult meg Batthyány Ignác püspök újjáépítési terve sem. Elkészült viszont – olvashatjuk – a csata hőseinek sírja fölé Orbán Antal által emeltetett filagória, melynek falára a megrendelő a hősoket ünneplő verseket íratott.[36]





7. Tischler Antal: Sándor Lipót-emlékmetszet, 1792





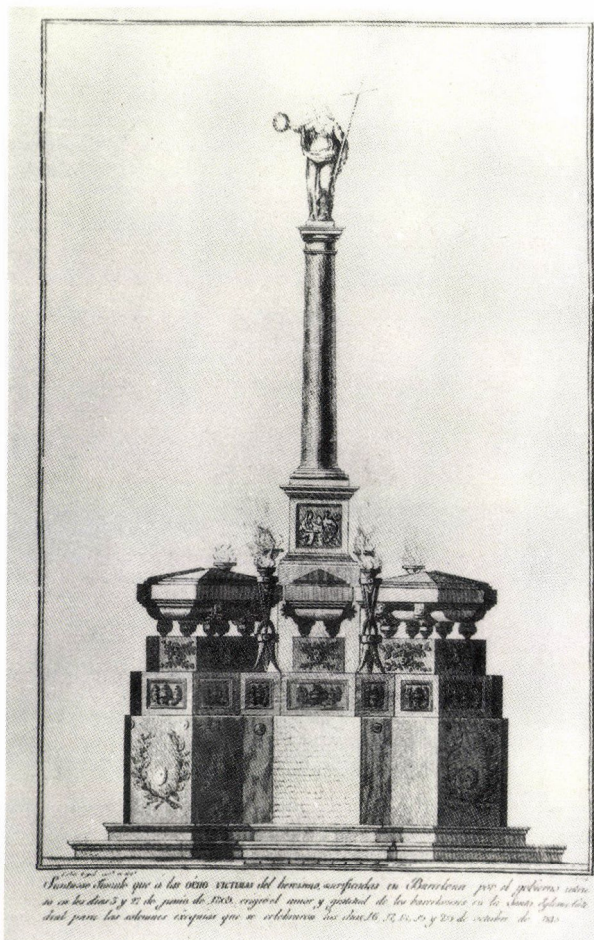
8. Szerelemhegyi rajza után Karacs Ferenc: Dugonics Oszlopa.  
Rézmetszet, 1798 (Dugonics András: A' szerecsenek.  
Pozsonyban és Pesten, 1798. II. kötet).  
Fotó: Országos Széchényi Könyvtár

Az emlékműállítás történeti előzményeit a zempléni vitézek sátorlajújhelyi emlékoszlopánál avató beszédet mondó Kandó Gábor „óbester” is az ókori népekig vezette vissza. „Mert ha vissza-nézünk ama’ régi dicső, ’s csaknem az egész esméretes Világot saját hatalmok alá hódító Görög és Római virágozott nagy Nemzetekre, ezeknél a’ vitézi tettek’ elesmerése ’s becse tették hatalmok tartósságát; az Emlék-Oszlopok által örökösödött tettek szülték minden Hazafiban az Egészet fenntartó nemzetiség’ lelkét, buzdították a’ Haza’ tántoríthatatlan szeretetére, ’s annak dicsősségének a’ legnagyobb áldozatokkal való nevelésére.” Az emlékműállítás funkcióit – a hosszú távú emlékezet számára történő üzenet-hagyást, illetve a példaadást, példamutatást – ünnepi beszédében Szirmai Ádám „főnótárius” is érintette. Dicséretet kaptak a győri csatában résztvevő hős vitézek – hangsúlyozta – a királytól, a fővezértől, a nádortól, „de meg nem állott ott polgártársaitoknak háládatossága;

fényesebb, felségesebb jutalmat rendeltek néktek, az örökemlékezetet; melyet ezen Emlék-Oszlop a’ késői maradéknak is által fog adni...

...háládatosságnaknak zálogát ezen Emlék-Oszlopon örökítjük, mely még késő Unokáinknak is, atyjok’ hazafiúságát szemlélve, hasonló tettekre való ösztönök léssen. –”[37]

A hazai emlékműállítási szokásokra is kitért Holéczy Mihály rév-komáromi evangélikus lelkész és esperes abban az értekezésben, melyben a hétéves háború (1756–1763) 29 „burkus” hősenek emlékére Heinrich porosz herceg – Nagy Frigyes testvére – által emeltetett rheinsbergi márványobeliszkén (1790) található ábrázolásokat és feliratokat ismertette. A magyar is szeret emlékezni – írja Holéczy – de inkább csak „fejben ’s szívben akar magának emléket emelni, mint sem a’ művészet’ szép és mulandóságot truzzoló munkájában, vagy legfeljebb is magányos és nem jól őrzött sírkövön... Szép ugyan az emlék, mely érző szívben vagyon; szépek a’ szavak, a’ miket élő nyelv ad elő: de a’ szüntelen változó szív ma holnap vonakodik az emlékek helyt adni magában, ’s azzal együtt a’ nyelv sem lesz a’ múltnak tolmácsa. Ha hideg is a’ márvány és az ércz, ’s némák a’ betűk rajta; még is beljebb hat a’ késő világba, ’s hirdeti a’mit akar mondani, látjuk a’ példákából. Ezt, hála nemzetünk’ nagy Istenének! kezdi már a’ Magyar is érezni,



9. Az 1809-ben elesettek gyászemlévénye,  
Barcelona 1815 (Reprodukció)



de csak kezd; nem csoda tehát, ha őseink együgyűen gondolkoztak, 's nagy embereiknek, országos örök emlékezetet érdemlő férjfiájainak legfeljebb is olly halhatatlanító halotti dicsőréttel áldoztak, a' mi hamar elhangzik és enyészik a' levegőben 's az emberek kezei közt. Sokan mondták: oh Magyarok, melly dicsően omlott véretek ama' hét esztendeig gázoló háborúban! oh bajnokaink' hős vezérei, melly felhőkig nyúló oszlopok illetnek titeket!" Ilyet azonban – teszi hozzá – de még kisebbet sem, „az egész széles Magyar hazában” nem találunk.[38]

## JEGYZETEK

1 Kovalovszky Márta: Emlékműszobrászat. In: Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus, szerk. Szabó Júlia, Szépflyi F. György. I. Budapest 1981, 37–46; *Uő.*: A képzeletbeli emlékmű (Emlékműtervek Magyarországon az 1840-es években). Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 29–33; Sinkó Katalin: A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983, 185–201; Gábor Eszter: Az ezredéves emlékmű. Schickedanz Albert milleniumi emlékmű koncepciójának kialakulása. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983, 202–217; Kovalovszky Márta: „Bronzba öntött halhatatlan.” A historizmus emlékműszobrászata. In: A historizmus művészete Magyarországon. Szerk. Zádor Anna. Budapest 1993, 79–98; Sinkó Katalin: A továbbélő historizmus. A Milleniumi emlékmű mint szimbolikus társadalmi akciók színtere. Uo. 277–293. A budapesti emlékművekkel már korábban foglalkozott *Liber Endre*: Budapest szobrai és emléktáblái. Statisztikai Közlemények 69. kötet, 1. szám. é. n. (1934) című munkája.

2 Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. I–III. Budapest 1959

3 „Egykori Mária Terézia-emlékszobor, koronázási ornátusban, a Városháza téren, állította vörös márványból Görgy Márton kanonok 1780 körül. Töredékei vannak csak meg.” Aggházy i. m. II. 84. I. 71.

4 Ezt a tervet Aggházyn kívül (i. m. II. kötet, 71. 93. kép, 1784) az újabb feldolgozások is említik: Kovalovszky i. m. 1981, 31. (1784), Sinkó i. m. 1983, 187. (1783) és Pusztai László: Szobrászat. In: Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus, szerk. Galavics Géza, Szabolcsi Hedvig. Budapest 1980, 109. Forrásként említett korábbi közlések: Schoen Arnold: Pest-budai Almanach 1919, 39. (1784); *Liber* i. m. 41–42. (1783)

5 A monarchikus emlékművek az angolkertekben elhelyezett obeliszkekhez és emlékkövekhez hasonlóan előkészítői voltak a 19. századi emlékmű-kultusznak. Utóbbiakról: Adrian von Buttlar: Az angolkert – Galavics Géza: Magyarországi angolkertek. Budapest 1999, 22–26. Az angolkertek emlékezőhely-funkcióját már a kortársak is hangsúlyozták. A Magyar Lovasság tiszteletére készített színezett rézmetszet megrendelői például azt remélték, hogy az ilyen műalkotások hatására „a Magyar Országi pompás kertekben, ama költséges Diána Templomai helyett, Nemzetünk szép hírét 's nevét fenn tartó ábrázolások fognak faragott, vagy más kövekből mesterségesen készülve, szemléltetni.” (Hadi és Más Nevezetes Történetek 1789, 383.) A monarchikus emlékmű műfajának továbbélését jelzi a királyi pár 1817-es erdélyi látogatásának emlékére 1831-ben Kolozsvárott, a város polgárainak költségén felállított, Josef Klieber által készített, domborművekkel díszített obeliszk. *Lyka Károly*: A táblafíró világ művészete. Magyar művész 1800–1850. Budapest 1981, 9.

6 Pressburger Zeitung 1764. 20. sz. o. n. Az építményről I.: Magyarország műemléki topográfiája V. Pest megye műemlékei II. Szerk. Dercsényi Dezső. Budapest 1958, 271–273. – részletes, korabeli leírásokat is említő bibliográfiával.

7 Pozsonyi Magyar Hírmondó 1781, 604.

8 Ephemerides Vindobonenses 1781. Editae die Martis d. XVI. Mensis Octobris. 504. Az emlékművet a Dunapentele és Úrhida történetével foglalkozó monográfiák nem említik: *Bóna István*: Dunapentele története. Dunajváros 1997; *Kurucz János*: Úrhida. Fejér megyei Történeti Évkönyv 21. 1990, 373–408.

Holéczy Mihály soraiban nemcsak a nemzeti érdekű „teljesítményelismerő” (itt éppen egy birodalmi háborúban megnyilatkozó magyar katonai-vitézi teljesítményt elismerő) emlékmű eszméje nyert megfogalmazást, hanem – részben az egykori ellenség által, annak tiszteletére állíttatott emlékmű bemutatásával, részben pedig a magyarországiak hiányára való figyelmeztetéssel – a nemzeti-hazafias emlékjelek hazai állítására ösztönző általános és buzgó szándék is.

Papp Júlia

9 A korábbi és későbbi Szabadka neve 1743-ban Szent-Mária, 1779-ben pedig Mariatheresiopolis (Mariatheresiaopel) lett, 1845-ig. L. *Iványi István*: Bács-Bodrog Vármegye földrajzi és történelmi helynévtára. II. Szabadka 1909, 112.

10 Pressburger Zeitung 1779. 76. sz. o. n. A Mária Teréziától kapott privilégiumok 1779. szeptember 1-jén történt ünnepélyes beiktatásáról L. *Iványi István*: Szabadka szabad királyi város története. I. rész. Szabadka 1886, 278–282. Iványi nemcsak a lakosok által összehordott házmagasságú halom tetejére állított 6 öl, azaz majdnem 12 méter magas obeliszk latin feliratát, s a felirat magyar fordítását közli, hanem az emlék későbbi sorsára vonatkozó információkat is: „Idővel a városi ifjúság pajkos játéka helyéül tűzte ki e halmot s annyira megrongálta s rondította, hogy inkább a város csúfságául szolgált, mintsem háladatossága jeléül. Azért a tanács 1780. szept. 25-én e halmot a főjegyző különös gondjaiba ajánlja, míg nem állandóbb emléket építhetnek oda köből. – A tanács ama szándéka nem teljesült. 1798. júliusban még említették, de ma nyoma sincsen e halomnak.” (280.) Az emlékműállítás gondolata a privilégiumokat átadó Vlassics András magyar királyi kamarai tanácsos, királyi biztos ünnepi beszédében sajátos módon kapott helyet: „Némelyek érdemeit a haza és a fejedelem iránt, úgymond, művészi szobrok, emléktáblák vagy éppen a történelem lapjai örökítik meg, de ezeknél sokkal szerencsésebbek vagytok ti, mert a királynő kegyessége oly emléket adott nektek, mely nemcsak érdemeitek hirdetője s elismerése, hanem egyszersmind a kapott jutalomnak eltörülhetetlen biztosítéka is.” Uo. 280–281.

11 Pozsonyi Magyar Hírmondó 1781, 132–133.

12 Ungarisches Magazin 1782. II. 1–4.

13 Közli a metszet latin feliratait.

14 Mindenes Gyűjtemény 1789. I. 141–144. Jakob Schmutzer: Hungária gyásza Mária Terézia hamvai felett (MNM Történelmi Képcsarnok. Ltsz.: 3043), vö.: *Constant von Wurzbach*: Biographisches Lexikon der Kaiserthums Oesterreich. Wien 1875. 30. kötet 351, uo. 35. kötet 305. és *Ulrich Thieme-Felix Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künster von der Antike bis zur Gegenwart. XXXI. kötet Leipzig 1937, 273. Utóbbi két helyen Somssich Lázár egy rajzát, s két Schmutzer által készített metszetet említettek. Somssich Lázárról fentiekben kívül: *Szinnyei József*: Magyar írók élete és munkái. I–XIV. Budapest 1891–1914. XII. 1287–1289.

15 Pozsonyi Magyar Hírmondó 1781, 132–133.

16 Pozsonyi Magyar Hírmondó 1781, 767–768: 97. levél. Karácsony havának 15. napja.

17 Pozsonyi Magyar Hírmondó, 1782, 8: 1. levél, Boldogaszszony hava 2. napján. A nyomtatvány valóban megjelent, igaz, nem beszédek, hanem latin nyelvű ódákat tartalmazott – mint az aláírásból kitűnik – *Adányi András* teológiai doktor, az esztergomi gimnázium igazgatójának tollából:

ODE AD CIVES, /DVM/AVGVSTAE  
IMPERATRICES, /REGINAE APOSTOLICAE, MARIAE  
THERESIAE/STATVA MARMOREA/MARMOREO  
COLOSSO, /SVMPTIBVS REVERENDISSIMI  
DOMINI/MARTINI GÖRGEI DE TOPORCZA, METROP.  
ECCL. STRIGONIENSIS CANONICI, /IN FORO L. R.  
CIVITATIS STRIGON. RITV SOLENNI  
SVPERPONERETVR/REVERTENTE IPSO DIE, QVO E VIVIS  
EXCESSERAT/AVGVSTA./PESTINI, /LITTERIS FRANCISCI  
ANTONII ROYER, 1781.



A kiadvány egy példánya megtalálható az OSZK Plakát és Aprónyomtatvány-tárában. Adányi András hit- és bölcsellettudós, jezsuita tanár (1715 vagy 1716–1795) a jezsuita rend eltörlése után Esztergomban az iskolák igazgatója lett. *Szinnyei* i. m. I. 66–67.

Görgei Márton – 1777–1807 között esztergomi kanonok (életéről I. Kollányi Ferenc: Esztergomi kanonokok 1100–1900. Esztergom 1900, 389–390.) – volt a megrendelője az esztergomi ún. szenttamási Kálváriának (1781), illetve Boldog Özséb és Körösi Márk életnagyságon felüli szobrainak (1780) is. *Pálinskás László*: Esztergom XVIII. századi művészeti emlékei. Budapest 1937, 60; *Eszlári Éva*: A pesti belvárosi templom kálváriája és köre. Művészettörténeti Értesítő IV. 1956, 145–150. Pálinskás közli a Mária Terézia-szobor talapzatának feliratát is (M. MARIA THERESIA OBIIT 29 NOVEMB 1780/ REGI APOSTOLICAE MATRI REGNI DEVOTI CIVES EREXERUNT). A szoborról korabeli leírás is maradt fenn: „Auf dem Platze ließ der Domherr Martin Görgei ein prächtiges Bildniß in rothem Marmor aufstellen, welches die verewigte Kaiserinn in Lebensgröße, in Krönungsortate vorstellt und der Stadt zu einer großen Zierde gereicht.“ *Korabinsky, Johann Matthias*: Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Pressburg 1786, 208. A szobrot – valószínűleg a 19. század második felében, „a hazafias tüntetések napjaiban” – összetörték, megcsonkították. Rossz állapotban lévő darabjait 1931-ben az Esztergom-vidéki Régészeti és Történelmi Társulat javaslatára a Deák Ferenc utcai múzeum udvarára szállították. L. Esztergom XXXVI. 1931. október 21-i szám, 1; Esztergom XXXVI. 1931. december 18-i szám, 1; Esztergom XXXVIII. 1933. augusztus 27-i szám, 1–2. Újabb Esztergom város tanácsának jegyzőkönyvei alapján a szobor alkotójaként Hebenstreit Antal pesti szobrász, a talapzat készítőjeként pedig Gamba Antal nyergesújfalu köfáragó került megnevezésre: *Prokopp Gyula*: Az esztergomi „királyi város” a 18. században. Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 9–10. és 93. jegyzet.

18 Gideon Ernst Laudon (Loudon) (1717–1790), régi skót családból származó osztrák tábornagy. Részt vett az osztrák örökösödési és a hétéves háborúban. A II. József alatti török háborúban (1788–1789) jelentős győzelmeket – pl. Belgrád visszafoglalása – aratott.

19 Ungarische Staats- und Gelehrte Nachrichten 1790. júl. 28. sz. toldaléka o. n. A felhívás ismerteti az előfizetéssel kapcsolatos tudnivalókat is. A kiadvány 1791-ben Bécsben, két kötetben, a felhívásban is említett Sebastian Hartl (Hartel) kiadásában, Loudons Leben und Thaten (herausgegeben von einer patriotischen Gesellschaft) címmel jelent meg. Az első kötet elején több oldalon keresztül felsorolt előfizetők között temesvári, iglói, pozsonyi, nagyszombati, stb. személyeket is találunk. Az első kötetet Laudon portréja, illetve egy Laudon hamvai fölött búslakodó római katonát és gúnyoszt ábrázoló rézmetszet, a másodikat pedig Laudon győzelmeire utaló allegorikus ábrázolás díszíti.

20 Magyar Kurír 1798. II. 219–221. A 9 méter magas mészkö obeliszket, az ún. Nádor-oszlopot, melyet 1798-ban Steözel Józsefnek a jász és kun kerületek nádorispáni főkapitányi tisztségébe való beiktatásakor avatták fel, 1849-ben, a függetlenségi nyilatkozat kihirdetésekor lerombolták, majd a szabadságharc leverése után ismét felállították. Jelenlegi helyére 1934-ben került. A latin nyelvű felirat fölött lévő hercegi címert 1968-ban leverték, s akkor nyoma is veszett. Az oszlop tetején egykor bronz kétéjú sas állt. L. *Péczy Béla–Vákár Tibor*: Jászberény műemléki és városképi vizsgálata (kézirat gyanánt). Budapest 1954, 21; *Sáros András*: Jászberény műemlékei, emlékművei, emléktáblái. Jászberény 1971, 41–42.

21 Jürgen Habermas: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása (Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban). Budapest 1971; *Galavics Géza*: Egy efemer építészeti műfaj hazai történetéhez (Batthyány József castrum dolorisa). Építés-Építészettudomány V. kötet 1973, 3–4. 565–577.; *Liselotte Popelka*: Freuden- und Trauerzurüstungen in Wien und den Erblanden. In: Maria Theresia und ihre Zeit. Hrsg. Walter Koschatzky. Wien 1979, 355–362; *Hubert Ehalt*: Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof

im 17. und 18. Jahrhundert. Wien 1980; *Werner Oechslin–Anja Buschow*: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler. Stuttgart 1984; *Heibert Seifert*: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699. Wien 1988; *Robert Braun–David Gugerli*: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftseremoniell 1550–1914. München 1993; *Liselotte Popelka*: Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz”. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur. Wien 1994; *Andrea Sommer-Mathis*: Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert. Wien 1994. Itt szeretném megköszönni Nováky Ágnesnek a castrum dolorisokkal és a klasszicista síremlékszobrással foglalkozó újabb irodalom megismerésében nyújtott szíves segítségét.

22 Az új filozófiai áramlatok terjedésével a „születés véletlene” által szerzett rang a 18. században devalválódni kezdett. Részen ezzel magyarázható a feudális reprezentatív nyilvánosság visszaszorulása és a nyilvános reprezentáció egyszerűsödése. „Volt valójában olyan idő, a’ melyben Bétsben mint más Európai Udvarokban is a’ Nemességnek nagy sokaságát semmi-re sem tudták egyébre fordítani; hanem hogy a’ pompás alkalmatosságok’ libéria tették akkor a’ leg nagyobb érdemet. Ezek az idők már oda vagnak. A’ régi pergamenek és újj köntösök nem nyírik-meg többé a’ Monárkha előtt való kedvességet...” (Bétsi Magyar Musa 1787, 124.)

23 Összefüggésben lehet ez azzal is, hogy a 18. században megerősödött az a reflektív történetnézet, mely a múltat csak a jelen homályos előképének tekintő középkori krónikás történetnézetet a reneszánsz időszakában felváltotta, s mely az elmúlt idők történelmét már nem tagolatlan egységként, hanem önálló egységekből felépülő lineáris folyamatként értelmezte.

A pompás és költséges efemer építmények (diadalívek, castrum dolorisok), illetve ceremóniális események (fejedelmi házasságkötések, koronázások) sokszorosított grafikákon történő ábrázolásának reprezentációs és/vagy propaganda célú szokásán túl az alkalmi megemlékezés „örökítésére” irányuló szándékot is jelzett a vezekényi csata (1652) hősi halottjának castrum dolorisát ábrázoló, Hans Rudolf Müller és Mauritz Lang által készített metszet felirata: „Esterházy László grófnak és családjából való társainak a dicsőséges temetés után fennmarad hírneve, amelynek rézbemetszéséről és kinyomtatásáról vigasztalásul a haza barátainak és az utóknak Nádasdy Ferenc gondoskodott.” *Galavics Géza*: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Budapest 1986, 82–83.

Az alkalmi megemlékezés és a maradandó emlékmű közötti átmenetet a forrásokban ismertett emlékjeleknek a felállítás okát és körülményeit magyarázó hosszú feliratai is jelzik. Ezek – az ideiglenes építményeken olvasható költeményekhez, lemondatokhoz hasonlóan – gyakran hordoztak propagandisztikus célzatú aktuálpolitikai üzeneteket.

24 Számtalan alkalmi kiadvány, vers jelent meg – hogy témánknál maradjunk – pl. Belgrád 1789-es visszafoglalása alkalmából (*Kultsár István*: B. Laudonnak nádorfejérvári győzedelme. Szombathely 1790 stb.).

25 A *Dugonics András* Etelka című regénye (1788) első kötetének címlapja elé kötött metszetet „A Magyarok Istenének” felirattal, téglatest alakú emlékoszlop (*Pataky Dénes*: A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig. Budapest 1951, 232. Tischler Antal 10.), a Sándor Lipót főhercegnek Magyarországra nádorává történő beiktatását üdvözlő metszetet (1792) pedig egy obeliszk alakú emlékmű látható. (*Pataky* i. m. 233. Tischler Antal 21.) Emlékoszlopot ábrázolt a Magyar Lovasság hősiességének tiszteltére a bécsi Hadi és Más Nevezetes Történetek című újság szerkesztői által megrendelt, az osztrák Caspar Sambach és Mark Quirin által készített színezett rézmetszet (1789) is. (A keletkezés körülményeit ismerteti D. *Szemző Piroksa*: A magyar folyóiratillusztráció kezdetei. In: Magyar Művészet-történeti Munkaközösség Évkönyve, 1953. Budapest 1954, 121–



124.) Csatajeleneteket ábrázoló reliefekkel díszített posztamenten álló dór emlékoszlopok láthatók azon a rézmetszeten is, mely a Loudon emlékére megjelentetett 1791-es kiadvány második kötetében található.

Emlékoszlopok – mint Csokonai Vitéz Mihály „A’ Dugonits’ Oszlopa” című költeménye jelzi – a költészetben is ábrázolásra kerültek. (Csokonai Vitéz Mihály: Költemények. 3. 1794–1796. Budapest 1992, 140–143.) A hegy tetején, ahol Csokonai Dugonics oszlopát „látta” – „...már egy nagy Oszlop állott Gyöngyösinek.” A Csokonai által megénekelt emlékoszlop egyébként maga is képzőművészeti ábrázolást nyert Karacs Ferenc metszetén, melyet a kiadó *Dugonics András A’ szerezce*-nek című, 1798-ban Pozsonyban és Pesten megjelent regénye II. kötetének címlapja elé kötött. A metszet Csokonai verse nyomán közölt aláírása is az emlék „örökösítésére” irányuló törekvést hangsúlyozza:

„Szemlélytétek Késő Unokánk Fiai

A’ Nagy Dugonicsnak A’ Hív Csokonai.” A metszet megjelentetését az indokolta, hogy a szerkesztő a regény előtt közölte – Dugonics újabb könyveire utaló kiegészítésekkel megtoldva – Csokonai versét. (III–X.) Az ábrázolt emlékoszlop posztamentének a versből vett felirata:

„A’ Haza Dugonics András Nagy Nevének.” L. Vitéz Mihály: Versbefaragott magyar szobrok. Szabad Művészet 1949, 120–122.

„Vess a’ hamisság ellen erős paist,  
‘S meg szégyenül. Rákos’ mezején ragyog

Már oszlopod, melyet le nem ront

Semmi Kaján’ vad agyarkodása.” – írta 1801-ben Sándor Istvánnak címzett költeményében Virág Benedek is. Vö.: Papp Júlia: Művészeti ismeretek gróf Sándor István (1750–1815) írásai. Budapest 1992, 9.

26 Paul Arthur Memmesheimer: Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie. Bonn 1969

27 A Mária Terézia-emléklapon a hatalmas urnaszobrot még templomi kápolnára emlékeztető építészeti környezetben helyezték el, a kép azonban nem ideiglenes castrum dolorist ábrázol, hanem posztamentre helyezett, plasztikusan ábrázolt tartós emlékjelet. Néhány 19. század eleji külföldi castrum doloris is a korábban gyakori baldachinszerű építmény helyett emlékműszerű obeliszk vagy oszlopot formázott. Vö.: Popelka i. m. 1994, 148–151. képek.

28 A 18–19. század fordulóján számos külföldi városi közönség vagy intézmény tisztelte meg történelmi-kulturális emlékművekkel a régebbi és az újabb korok híres tudósait, művészeit, gondolkodóit, hadvezéreit. Egy művészetkedvelő mecénás a német klasszicista festő, Anton Raphael Mengs emlékét megörökítendő mellszobrot készíttetett, s helyzetetett el egy római templomban (Pressburger Zeitung 1780. 1. sz. o. n.). A mantovaiak Vergilius (Magyar Kurír 1797. II. 49–50), a zürichiek Lavater (Bécsi Magyar Hirmondó 1801. II. 152), a regensburgiak Kepler (Hazai és Külföldi Tudósítások 1809. I. 55), a königsbergiek Kant (uo. 1810. I. 357–358), a rostockiak Blücher (Gemeinnützige Blätter 1817. II. 478, 1819. II. 518–519, 579), a wittenbergiek Luther (Hazai és Külföldi Tudósítások 1817. II.

344, Gemeinnützige Blätter 1819. II. 614–615, 683), a rómaiak – a pápa által jóváhagyott terv alapján – Tasso (Hasznos Mulatságok 1828. I. 92) tiszteletére emeltettek emléket városukban. Emlékszobrot csináltattak tanítványai Linnének is (Pressburger Zeitung 1822. I. 379.) stb.

29 „Vitézkező Nép, kinek ereiben még a’ régi Római szabad vér buzog! építsetek Loudonnak Magyar-országban-is egy emlékeztető böts-oszlopot!” – olvashatjuk egy Loudon halálakor megjelentetett alkalmi kiadványban is. (Trenk emlékeztető-jele és halotti beszédgye a’ mi kedves Loudonunknak az egész austriai hadi-sereg’ leg-főbb vezérének sírja felett. Pesten 2-dik Júliusban. Pesten és Budán 1790, 29.)

30 Mária Teréziának a Szent István-kultusszal kapcsolatos intézkedéseiről: Galavics Géza: Program és műalkotás a 18. század végén. Budapest 1971, 19.

31 „Mellynek buzgó szívvel első talpat vetett

A’ háládatosság ‘s Hazai szeretet” – írja Csokonai Dugonics oszlopáról. Csokonai i. m. 142.

32 Hadi és Más Nevezetes Történetek 1789, 384.

33 Minden Gyűjtemény 1789. II. 152, Magyar Múzeum 1788–1789. I. 378, Orpheus 1790. I. 87–88, Hadi és Más Nevezetes Történetek 1790. I. 145–151, I. 193–197, 696–697, II. 241–243.

34 Igaz Sámuel: Hébe 1823, 268. Cserneki és tárköi gróf Desseffy József és kazinczi Kazinczy Ferenc kiküldött táblabíráknak vélemények a’ Tek. Zemplény-Várm. rendeihez a’ Gyórnél MDCCCIX. Jún. XIV. elesett vitézeknek állítandó emléké’ dolgában. Sáros-patakon, 1811. 2. kiadás; Hőgye István: Kazinczy zempléni közszolgálat. In: Kazinczy Abaújban és Zemplénben. Zempléni Füzetek 1978, 143–160; Sinkó i. m. 1983, 188.

35 Erdélyi Múzeum 1817. VI. 181–182. A költő jegyzetben megadja egy Bécsben megjelent, a vezekényi csata emlékművét említő topográfiai mű adatait. A vezekényi csatáról I. Szabó Péter: A végtisztesség. A főúri gyászszertartás mint látvány. Budapest 1989. Az 1734-ben gróf Eszterházy Imre nagyrépost által a csata színhelyén emelt emlékműről I. Kubinyi Ferenc-Vahot Imre: Magyarország és Erdély képekben. Pest 1853. II. kötet 125–127. és Dr. Borovszky Samu: Magyarország vármegyéi és városai. Bars vármegye. Budapest é. n., 357–358.

36 Erdélyi Múzeum 1816. V. 184–185. Az erdélyi Felső és Alsó-Kenyér közötti síkságon lezajlott csata emlékére a harcokban megsebesült Báthory István által állíttatott kápolna egy későbbi ismertetés szerint „még mai napig is fennáll, bár rongáltan de korántsem oly elpusztult alakban mint az „Erdély régiségei” képei közt látható.” Kubinyi-Vahot i. m. 133. A szerkesztők közlik a kápolna „valódi hű képét Jókaitól...”. A kápolnáról lásd még: Felső Magyarországi Minerva V. 1829. I. 32. és Kővári László: Erdély építészeti emlékei. Kolozsvárott 1866, 320–323.

37 Igaz Sámuel: Hébe 1823, 278, 272–274.

38 Tudományos Gyűjtemény 1831. VIII. 4–5. Vö.: Beschreibung des Denkmals, welches in Rheinsberg... H. n. MDCCXCI.

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA (D 25048) támogatásával készült.

## FADRUSZ JÁNOS POZSONYI MÁRIA TERÉZIA-SZOBRÁRÓL

A Mária Terézia-emlékszobor Fadrusz János [1] első, köztérre tervezett monumentális alkotása, egyben egy ígéretes szobrászi pálya kezdete. A művész küzdelmes és hosszú, kitérőkkel tarkított tanulási időszak [2] után érkezett első komoly megbízatásához, amelyben beteljesedni látszott az, amire mindig törekedett. Emlékművek megalkotására készült, a drámai, monumentális feladatok foglalkoztatták. Az addig csak arcképeket, kisplasztikákat készítő szobrász – aki a megbízáskor harmincöt éves – végre lehetőséget kapott, hogy „a monumentalitásra törekvő gigász kiélhesse a maga lelki erőit, megmutathassa

végre országnak-világnak, hogy mit tud”. [3] Életprogramjának megvalósítására tragikusan szűk évtized adatott; párhuzamosan, megfeszített erővel dolgozott az egymás után – részben pályázatok útján, részben közvetlen megbízás formájában – érkező, szellemi és fizikai tartalékait is felemészítő feladatokon. A Mária Terézia-szobrot követő néhány év alatt hozta létre azt az életművet, melynek majd mindegyik darabja meghatározó jelentőségű a magyar emlékműszobrászat történetében. [4]

Írásos dokumentumokon kívül ma már csak a Magyar Nemzeti Galéria Szoborosztályának gyűjteményében őr-





1. Fadrusz János: A Mária Terézia-szobor kismintája, 1893 (elpusztult).  
Archív fotó Varjú Elemér művészettörténész hagyatékából.  
MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, ltsz.: MKCS-C-I-85

zött – vázlatokból, töredékekből álló – műtárgyegyüttes emlékeztet a pozsonyi Mária Terézia-szobor hatalmas, három alakos márvány kompozíciójára. E vázlatok és a néhány töredék segítségével megpróbáljuk nyomon követni a szobor sorsának minden fázisát.

Az 1897-ben leleplezett Mária Terézia-emlékszobor története 1870-ben kezdődött. Ekkor döntöttek úgy Pozsony, a volt koronázóváros vezetői, hogy a már nem használatos ún. koronázó vagy királydombot elbontják. Ezen a dombon került sor 1563 és 1830 között a koronázási szertartás részét képező jelképes kardvágásra. A döntéssel egyidejűleg azon szándékukat is megfogalmazták, hogy a 300 éves koronázási hagyománynak méltó emléket kell állítani. A szándék megvalósítása azonban – a város rossz anyagi helyzetére hivatkozva – évről évre késett. Újabb és újabb csökkentett költségvetések készültek, és csak az 1890-es évek gazdasági fellendülése és a közelgő millennium teremti meg a lehetőséget a tervezett emlék felállítására. Neiszidler Károly, Pozsony városának országgyűlési képviselője 1892. május 2-án elhangzott felhívásával végre határozott cselekvésre készítette a városi képviselőtestületet. Indítványára Batka János főlevéltáros [5] támogatásával június 8-án megalakult a szoborbizottság, melynek tagjai egységesen Tilgner Viktort, a pozsonyi származású, Bécsben élő ismert szobrászt kívánták felkérni – pályázat kiírása nélkül – az emlékmű megalkotására. [6] Tilgner – Batka János eszméje alapján – olyan emléket tervezett, mely a klasszikus-akadémikus hagyományoknak megfelelő, konvencionális alkotás lett volna: gránit alapzaton fekvő

bronz oroszlán őrzi a koronázási jelvényeket. Az itt megkoronázott magyar uralkodók medalionba foglalt képmásai körben elhelyezve díszítették volna az alapzatot. [7] A terv megosztotta a képviselőtestület és a szoborbizottság tagjait. Némelyek véleménye szerint a millennium alkalmából egy nemzeti érzéseket sugárzó, a nemzet ezeréves múltját jobban kifejező emlékszobor ideája más formai megoldást kívánt. Erre a tartalmi és formai megújításra egy fiatal szobrászt találtak alkalmasnak: Fadrusz Jánost. Fadrusz pozsonyi lévén, városa áldozatos és hathatós segítségével végzett tanulmányai után 1891-ben aratta szobrászi pályájának első és igen hangos sikerét. Vizsgamunkájának, a *Feszületnek* bécsi elismerése és a műcsarnoki kiállításon elnyert nagydíj adta az ötletet a Fadruszt ismerő képviselőknek, hogy őt is meghívják egyfajta zártkörű pályázatra Tilgner mellé. Nem volt könnyű ennek elérése. Batka János, bár korábban első és lelkes támogatója volt Fadrusz tehetségének, most a biztos siker érdekében egyértelműen Tilgner Viktor mellett foglalt állást. Azonban a fiatal művész pártfogoló képviselők mellett szavazott Dröxler Gusztáv főpolgármester is, így végül Fadrusz meghívást kapott a pályázatra. Erről Fadruszt támogatója, Ortway Tivadar [8] levélben értesíti, egyben biztatja a fiatal művészt a nem szokványos pályázati részvételre és tolmácsolja a közvéleményben megfogalmazódó igényeket is: „...Itt, főleg a magyarság körében mindinkább terjed a meggyőződés, hogy a koronát tartó oroszlán eszméje elfogadhatatlan. Az könnyen emlékeztetné az embert a cseh oroszlánra. Az emlékeknek okvetlenül magyar, nemzeti [kiemelés a levélben] vonatkozásúnak kell lenni. Kövesse el mindent, hogy tervezetével sikert arasson. Ily jó alkalom nem fog egyhamar ismét kínálkozni.” [9] Az 1893. júniusára elkészült kisminta tökéletesen megfelelt ennek az elvárásnak, és elnyerve a szoborbizottság tetszését, Fadrusz kapta a megbízást a szobor elkészítésére. Fadrusz a korábban megszokott és szinte kötelező allegorikus figurákat elhagyta, és szándékainak kifejezésére konkrét eseményt választott. Szándékai a következők: királyhűséget és áldozatkészséget megjeleníteni, ugyanakkor a nemzeti erényeket – a hűség, lovagiasság és az önfeláldozás – is érvényre juttatni, mely erények a közfelfogás szerint évszázadokon át meghatározták Ma-



2. Fadrusz János: A Mária Terézia-szobor kismintája, 1893 (elpusztult).  
Részlet, Varjú Elemér művészettörténész hagyatékából.  
MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, ltsz.: MKCS-C-I-85



gyarország történelmét. Ennek bemutatására olyan történelmi pillanatot választott, amely – az ő és a kor felfogása szerint is – sűrítve tartalmazza mindezeket az elemeket. 1741-ben a nehéz hadi és anyagi helyzetben lévő fiatal uralkodó, Mária Terézia pozsonyi megkoronázása után az országgyűlésben a magyar rendekhez fordult támogatásért és a hagyomány szerint a jelen lévő főnemesek „Életünket és vérünket” felkiáltással ezt fel is ajánlották.[10] Fadrusz élőképszerűen hozza emberközelbe a történelmi jelenetet. Bár az esemény megítélése sokszor változott, árnyaltabb lett az évtizedek során,[11] a millennium lázában égő ország lelkes hangulatába, az ezeréves ország identitásának fogalmi rendszerébe tökéletesen beleillett.

A pályázatra négy hónap alatt elkészített kismintán dinamikus kompozícióban fűzi egybe a jelenet szereplőit. A középpontban a lovon ülő, magyar díszruhát és a magyar koronázási jelvényeket viselő királynő, lova kétoldalán az országot védő köznívű és az áldozatkészséget megjelenítő főnemes figurája áll. A két mellékalakban hús-vér embereket ábrázol,[12] jellegzetes karaktereket formál. A szobor hitelessége érdekében Fadrusz gondosan tanulmányozta Mária Terézia korát.[13] Eredeti kellékeket, kosztümöt keresett modelljeihez, mely kutatásairól a sajtó, és elsősorban a kortárs és jó barát Lázár Béla is hírt ad. A kompozíció előképét is megpróbálta a szakirodalom pontosítani, egy konkrét műben fellelni. Biztos, hogy Fadrusz igyekezett a hiteles Mária Terézia-ábrázolásokat összegyűjteni. Többször megfordult Bécsben, részben a ló megmintázásához keresett modellt, részben a *Vitam et sanguinem*-jelenet egykorú ábrázolásait próbálta felkutatni. Lázár fontos előképként említ egy metszetgyűjteményből származó lapot, melyet Fadrusz egy pozsonyi ismerősétől kapott.[14] Ugyanezt, illetve a metszetről készült kisméretű faszobrocskát tartja a kompozíció kiindulópontjának Supka Géza.[15] Fadrusz szobrában a két esemény, a koronázás és az országgyűlésben lezajlott rendi felajánlás összekapcsolódott. Az egykorú ábrázolások többsége a két jelenetet külön tárgyalta, azonban találunk olyat, amelyen hasonló szemléletű kompozíció szerepel.[16] Ezen a metszeten a lovon ülő, koronázási díszben levő Mária Terézia előtt egy magyar nemes térdepel, a kezében lévő kardot ajánlva föl a királynőnek. A kardon felirat: *Vitam et sanguinem*. A nemes mellett a nemzet áldozatkészségét jelképező égő oltár a magyar címerrel; a királynő kezében tartott kardot a felhőből kinyúló kéz koszorúzza meg. A háttérben Pozsony városa és a vár látható. Ugyanígy Lázár Béla könyvéből értesülhetünk arról is, hogy a királynő arckifejezéséhez Fadrusz Martin van Meytens schönbrunni Mária Terézia-festményét használta volna fel.[17]

Témaválasztásának okát is próbálta a szakirodalom megtalálni, felfedni Fadrusz esetleges tanácsadóit ebben a kérdésben. Szóba kerülhetett Thalys Kálmán hatása, esetlegesen a szoborbizottság tagjai is irányíthatták Fadrusz figyelmét erre az eseményre. Azonban sem Fadrusz leveleiből, sem a korabeli sajtóból erre megnyugtató választ nem kapunk. El kell fogadnunk azt, hogy Fadrusz egyedül döntött e téma mellett, amely a lehető legösszegzőbb módon fejezi ki mindazt, ami egy több száz éves hagyománynak emléket állíthat. Az ország sorsát hosszú időre meghatározó eseményről volt szó, ugyanakkor Pozsony városának fénykorát, jelentőségét is felidézi. Szubjektív érzések is szerepet játszhattak a téma kiválasztásánál, és talán ez volt a leghangúlyosabb. Lázár Béla könyvében találunk egy idézetet, mely



3. Leopold Schmitner metszete: „*Vitam et sanguinem*”. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok

Fadrusz nemzeti érzéseiről, magyarságtudatának ébredéséről beszél: „Pozsonyi német vagyok, de magyar ember, ... szenvedélyes hazafivá ám Bécsben lettem, az osztrákok közt. S ez a fejlődés olyan természetes! A nemzeti érzés kultúrán alapszik és nem nyelvi kérdés, de azért erős kapcsolatban van vele. Bécsben a nemzeti múlt éreztetése, a historizmus filozófiája fogadott, mely a francia forradalom gyermekének, a kozmopolitizmusnak eszméit, az egységet és az egyenlőséget, az egy kultúrközösségben élők számára követelte. Ezekért az eszmékért gyermekkorom óta rajongtam; a szolgaság minden fajtáját utáltam, a szabadságnak minden térre való kiterjesztését követeltem, de éppen ez a liberális életfelfogás korlátokat követelt, azt, hogy e jogok elsősorban a történelmi közösségben felnevelkedett nemzet javát szolgálják. E politikailag nemzeti egység volt Bécs ideálja, a Gesamtmonarchie, az enyém is – s ezért szakadtunk szét. Az én politikai nemzeti egységem – szülő városomon át – a magyar nemzeti állam, az azokat szolgáló hősökkel, s egyszerre szembekerültem – ugyanazon politikai és filozófiai meggyőződések mellett – egész bécsi környezetemmel. Most aztán még jobban szerettem a pozsonyi embert, aki, ha németül is beszélt, öntudatlanul, érzésénél fogva, magyarnak vallotta magát. Joggal





4. Fadrusz János: Vázlatok a Mária Terézia-emlékműhöz – közvitész és főnemes. Magyar Nemzeti Galéria

tehettem. Megértettem az érzését.”[18] Még inkább érződik ez a személyes hang, erőteljes megfogalmazás a *Magyar Szalon* szerkesztőségének szóló levélben: „Arra törekedtem, hogy kerülve minden szokásos Istennőket és görög génuszokat, életre hozzak egy darab magyar történelmet, úgy, ahogy volt és ahogy a világ ezt a korszakot ösmeri és nem úgy, amint a kedves szomszédaink értelmezik. A bécsi Mária Terézia szobrot értem. Valahányszor láttam, fölforrt bennem a harag. Az ember alig találja rajta nyomát a magyarnak, holott az osztrák birodalom és az egész Mária Terézia korszak a magyarok páratlan lelkesedése és vitézsége nélkül egyszerűen nem is létezne.”[19]

Az 1893 júniusára elkészült plasztilin kisminta valószínűleg elpusztult. Elképzelhető azonban, ahogyan egy fényképsorozat tanulmányozásából gondoljuk, hogy a kisminta két részletével azonos a Magyar Nemzeti Galériában lévő, a mellékfigurákat ábrázoló lendületes, friss szemléletről tanúskodó vázlat.[20] Ezt bizonyítja a fényképen jól látható, a gyenge plasztilin megerősítő támasz.

A négy darabból álló fotósorozat a teljes kismintát és annak néhány részletét mutatja meg.[21] Az egyik a szobor Fadrusz által eredetileg elképzelt feliratát mutatja: *Moriamur pro rege nostro*. Arról, hogy eredetileg a művész az ebben a négy szóban megfogalmazott eszmét választotta műve témájául, a *Magyar Szalon* szerkesztőségéhez küldött, már idézett levélből értesülhetünk: „Képzelteri, mélyen tisztelt uram, hogy milyen boldog vagyok, hogy nemzetem e gyönyörű hőstettét márványban dicsőíthetem, szerény anyagi eszközökkel, de remélem, méltóan. A csoport karrarai márványból lesz, dupla életnagyságban (olyan nagy, mint a bécsi Radetzky), de márványban nagyobbak fog hatni, mert fehér, a talapzat egyszerű gránit, semmiféle díszítéssel, ami a szemet a főcsoportról elvonhatná, csak a homlokzatán nagy, messzire tündöklő lapidáros aranybetűkben: *Moriamur pro rege nostro*. Hogy éppen ezt mondták-e vagy sem, az nem határoz semmit, a fődolog, hogy a tett, amely ezeknek a szavaknak megfelel, az megtörtént.”[22]





5. Fadrusz János: Mária Terézia-emplékmű. Pozsony, 1893–1897 (elpusztult).  
Archív fotó, Magyar Nemzeti Galéria, a Szoborosztály fotóarchívuma, ltsz.: 456





6. Fadrusz János: Mária Terézia szobrának megmentett töredékei a Magyar Nemzeti Múzeum kupolatermében.

Új szerzemények kiállítása, 1928.

A Magyarság képes mellékletének címlapképe, 1928. június 3.

A Mária Terézia-szobor faragása Carrarában történt, a Tricornia cég márványbányájában kitermelt hatalmas, gyönyörű kőből.[23] A munka közben keletkezett törmelékdarabokból Fadrusz emléklapetteket készített: két változatot több példányban, amelyek a leplezés alkalmából ajándékként szolgáltak az avatás résztvevői, a pozsonyi emlékbizottság tagjai, városi tisztviselők és barátai számára. Mind a kétféle domborműből megtalálunk egyet-egyet a Magyar Nemzeti Galéria Szoborosztályának raktárában.[24] A nagyobb méretűn Mária Terézia profilja látható babérágacsával keretelve, mellette a pozsonyi vár és a koronázó Szent Márton székesegyház sziluettje, a vár fölött sugárzó napkorong. A másik relíeften mindegyik motívum megtalálható a királynő profilját kivéve. Mindkét domborművön a felirat azonos, más-más elrendezésben. A kisméretű domborműveken látható elemeket a művész úgy válogatta össze, hogy a néhány, jellegzetes motívum a felállított szoborra és annak alapeszméjére emlékeztessen. Több levélből szerezhettünk adatokat az ajándékozottak köréről, illetve az emléklapettek lehetséges számáról.[25]

A múzeumban őrzött műtárgyegyüttes legizgalmasabb darabjai a felállított szobor fejtöredékei.[26] Ezek teszik kézzelfoghatóvá nemcsak a valaha volt emlékszobor létét, de a pusztításról is fogalmat alkothatunk a két mellékalak összetört arca láttán.

A töredékek Magyarországra kerülése rejtélyes. Közvetlenül a ledöntés után az újságokban megjelent cikkek a márvány későbbi felhasználásáról, újabb szobor készítéséről, az anyag esetleges elárverezéséről szólnak, de később évekig nincs hír a megmentett maradványokról.[27] A szobor töredékei 1928-ban a Magyar Nemzeti Múzeum új szerzeményeit bemutató kiállításán bukkannak fel.[28] A korabeli sajtó híradásaiból, reprodukciói-

ból látni lehet, hogy viszonylag nagy mennyiségű töredék került át Magyarországra, titokzatos úton, titokzatos ajándékozó kezekről. A kiállítás katalógusában felsorolt adakozók között találunk olyan neveket (pl. Olay Ferenc dr. vagy Jankovics Marcell) [29], akik – pozsonyiak lévén – lehetnek közvetítői a töredékek Magyarországra kerülésének, de biztosat nem tudunk. A leltárkönyvi bejegyzés szerint a súlyra is tekintélyes nagyságú szobor maradványokat egy műbarát adományozta a múzeumnak 1927-ben. A Nemzeti Múzeum kupolacsarnokában nemcsak a két mellékalak feje volt látható, hanem a királynő roncsolt arcú, koronás fejszobra, a köztívész pajzsa, hátoldalán a pozsonyi szoborbizottság tagjainak névsorával, sok kisebb-nagyobb, még felismerhető darabbal és a szoboregyüttes első gipsz vázlatával kiegészítve. A töredékek később a Szépművészeti Múzeumba kerültek és a II. világháború viharaiban nagy részük valószínűleg megsemmisült.[30]

A Mária Terézia-szobor sorsa 1921. október 26–27-én teljesedett be. Az 1918 óta deszkapalánkkal körülvevett szobrot ekkor döntötte le, vasfűrészszel, kalapáccsal, bányászcsákánnyal a korabeli sajtóban „cseh légionáriusoknak” nevezett – némely vélemények szerint hivatalos megbízásra dolgozó – társaság.[31] A trianoni békeszerződés által elcsatolt területeken nem volt ritka az efféle szoborrombolás. Lukács György, az OMKT elnöke 1928-ban az addigi összes lerombolt szobrot számba vette.[32] A tekintélyes listát végigbongészva láthatjuk, hogy nemcsak a „magyar állameszmét” hirdető szobrok estek a rombolásnak áldozatul, hanem az irodalmi, művészeti és egyéb vonatkozású művek is. Minden, ami a magyar múltat emlékeztetett, irritáló volt az utódállamok politikai tényezői számára. A Mária Terézia-szobor lerombolásának esetében még egy másik, lehetséges okot is feltételezhetünk, ugyanis ekkor történt IV. Károly király második és az elsőhöz hasonlóan sikertelen visszatérési kísérlete. Az újságok címlapjain a királyról szóló híradások mellett a cseh határon történt mozgósításról, az európai nagyhatalmak állásfoglalásáról, majd néhány nap múlva a pozsonyi szobordöntésről lehet olvasni.[33] Ez az esemény valószínűleg erőteljesen befolyásolta a szobor sorsát. Magát a szoborrombolást nemcsak a magyar és bécsi újságok írták le részletesen; a két nap történéseiről és hatásáról olvashatunk Lázár Béla naplójában is.[34] Lázár úgy ír az eseményekről, mintha jelen lett volna, ám szinte bizonyos, hogy a pozsonyi jogásztól, Jankovics Marcelltól kapta erős nemzeti érzelmektől átítatott információit.[35] Talán még fontosabb és érzékletesebb adatokhoz juthatunk, ha azokat a felvételeket nézzük végig, melyeket minden híradás szerint az olasz konzul készített az ún. Lanfranconi-házból a rombolás fázisairól.[36] Ezek a képek azután szinte minden hazai és külföldi napilapban megjelentek. Jankovics Marcell saját könyvében is közreadta Pozsonyban töltött húsz esztendejének tapasztalatait és élményeit.[37] Innét is értesülhetünk a lerombolt szobor további sorsáról. A szobor talapzata 1925-ig állt, rajta a ló és a mellékalakok lábcsontjaival. Mivel először ide tervezték felállítani Masaryk szobrát, elbontották a maradványokat és ekkor vették ki a Thaly Kálmán által fogalmazott alapító okiratot is. Az okiratban a szobor keletkezésének története, a megvalósulásban résztvevők neve, a szobor témaválasztásának leírása után a millenniumra elkészült köztéri szobrok alapító okiratából ismert mondatok következnek – néha más megfogalmazásban, de azonos alapgondolattal –: „Emlékszobor! Te a magyar hűség, magyar hősies-





7. Fadrusz János: Töredék a szoborról – közoítész feje, főnemes feje. Archivó fotó, Varjú Elemér művészettörténész hagyatékából. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, ltsz.: MKCS-C-1-85

ség, magyar lovagiasság és törvénytisztelet, Te, az ősi magyar erények kővé vált hirdetője, állj, rendületlenül! Állj, míg az ezeréves, imádott haza áll!”.[38]

„Az első magyar szobor, melyben van epikai erő és nagyság. Az első, mely nem emlékeztet semmi más szoborra, sem újra, sem régre.” – írta Lyka Károly a Mária Terézia-szobor 1897-es leleplezése alkalmával.[39] A lelkesen fogadott márvány emlékmű története alkotójának tragikusan rövid életéhez hasonlóan korán befejeződött. Nyolcvan év távlatából, reprodukciók alapján nehéz megbizonyosodni a korabeli sajtóban megjelent dicsérő, lelkendező jelzők igazáról. Mit láthattak az avatás résztvevői a szoborban, ami megkülönböztette és kiemelte az emlékművekben bővelkedő milleniumi ünnepek alkotásai közül? Volt-e, lehetett-e hatása a fiatal művészekre, kortársakra? A szobor rövid élete során válhatott-e koncepcionálisan, kompozíciós megoldásával a köztéri szobrászat részévé? A milleniumi kor bizakodó lelkesedése, nemzeti érzülete, amely a szobrot nemcsak létrehozta, hanem fogadta is, és amely a leleplezésekor e szavakkal került kifejezésre: „a király és a nemzet közti üdvös egyetértés jelképe legyen mindenkor” – megszűnt. Az első világháború szörnyű négy éve, a trianoni békeszerződés okozta sokk után mindezek az értékek – össze-

tartó nemzeti érzés, polgári szemlélet, derűs jövőlátás – nem jelentettek semmit, illetve tartalmuk erőteljesen átalakult. A megváltozott körülmények a művészetben is új fogalmakat és ehhez új kifejezőmódokat igényeltek. A két világháború közötti emlékműszobrászat csak szavaiban volt örököse a Fadrusz által megfogalmazott és műveiben megnyilvánuló őszinte érzelmeknek, lelkesültségnek. A hatalom és a hivatalos reprezentáció kifejezőivé vált, idejét múlt, merev formai megoldásokkal és kiüresedett, hamis pátozzsal megtöltve.

A Mária Terézia-szobor lerombolása jelképpé vált. Civilizáltabb megoldás, melyet Lukács György, az OMKT elnöke könyvében a Hentzi-szobor eltávolítása kapcsán követendő példaként élénk tár, e közép-európai régióban alig fordul elő; újra és újra megismétlődnek a művészi értéktől független szoborrombolások. „Mert a művelt emberiség már régóta megállapodott abban, hogy a művészet termékeit, mint az emberi génusz örök megnyilatkozásait, kölcsönösen tisztelni kell és még akkor sem szabad azokra romboló kezét emelni, ha az eszme, melyet a művész fantáziája megtestesített, nem rokonszenves is nekünk.” [40]

Földes Mária



1 Fadrusz János szobrászművész (Pozsony-Virágvolgy, 1858. szeptember 2–Budapest, 1903. október 25.)

2 Tizennégy éves korában lakatosinas, majd tanoncévei letöltése után 1875-ben a zayugróci faszobrásziskola növendéke lett. 1879-től Prágában szolgált leszereléséig, 1882 végéig. Hazatérése után fagaragásból, asztalos és kádármunkákból él, közben elkezd fejeket faragni. 1885 körül mintarajzokat készít a pozsonyi Lippert porcelánfestő cég számára, melyekkel nagy sikert arat; Herend porcelánfestő állást ajánl Fadrusznak. Ugyanakkor kőfaragással is próbálkozik. Kitartását és tehetségét Batka János főlevéltáros közbenjárásával 1886-ban a Pozsonyi Első Takarékpénztár és a Kultuszminisztérium ösztöndíjjal jutalmazta. Az anyagi biztonság tudatában már nekivág a szobrászi tanulmányoknak, Bécsbe megy Tilgner Viktorhoz, ezzel egy időben az Akadémiára is beiratkozik. Először Anton Frisch anatómiai előadásait hallgatja, majd a Tilgnerrel való szakítás után Edmund Hellmer osztályába iratkozik be. Akadémia tanulmányait 1891-ben befejezi. A Fadrusz Jánosra vonatkozó fontosabb irodalom: *Malonyay Dezső*: Fadrusz János haláláról. Művészet II. 1903, 396–403; *Hercsuth Kálmán*: Fadrusz János élete és művészete. Pozsony 1910; *Hajnik Miklós*: Fadrusz János három levele. Nyugat 1921. augusztus 1., 1189–92; *Környei Elek*: Fadrusz János élete. Szlovákiai magyarok Kincsestára é. n. [1922 ?]; *Lázár Béla*: Fadrusz János élete és művészete Budapest é. n. [1924]; *Gerő Ödön*: Művészetről, művészekről. Budapest é. n. [1939], 331–337; *Ybl Ervin*: Fadrusz János. Szépművészet 1943, 17–19; *Henszlmann Lilla*: Fadrusz János élete és művészete – levelei tükrében. Szabad Művészet VII. 1953, 6. sz. 261–266; *Várkonyi Ágnes*: Fadrusz János levelei Thaly Kálmánhoz. Művészettörténeti Értesítő VII. 1958, 204–206; *Soós Gyula*: Fadrusz János. Budapest 1961; *Miklósi Sikes Csaba*: Fadrusz János kolozsvári és zilahi működése a korabeli erdélyi sajtó tükrében. Ars Hungarica XXIII. 1995, 105–142; Sochár Ján Fadrusz a Bratislava. Galéria mesta Bratislavy. 1997. jan. 14–ápr. 13. Kiállítási katalógus. Bratislava 1997 (Želmíra Grajčiarová)

3 (s. g.) [Supka Géza]: Fadrusz Mária Terézia-szobra. Egy művész és egy szobor tragédiája. Literatura 1928, 10. szám, 340.

4 Fadrusz legfontosabb és legismertebb alkotásai: Mátyás király lovasszobra, Kolozsvár, 1894–1902; Wesselényi Miklós emlékszobra, Zilah, 1896–1902; Wenckheim Béla lovasszobra, Kisbér, 1901.

5 Batka János (1845–1917) pozsonyi levéltáros, művészeti kritikus. L. Magyar Életrajzi Lexikon. Szerk. Kenyeres Ágnes. Budapest 1969, 140.

6 Tilgner Viktor (1844–1896) szobrászművész. L. Ulrich Thieme–Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künster XXXIII. Leipzig 1939, 169.

7 A tervezett emlékmű leírását I. Lázár Béla: Fadrusz János élete és művészete. Budapest é. n. [1924], 71–72, reprodukciója ugyanitt XXVIII. tábla, 1. kép.

8 Ortvy Tivadar (1843–1916) történész, régész. L. Magyar Életrajzi Lexikon i. m. 327.

9 Ortvy Tivadar levele Fadrusz Jánoshoz, 1892. december 29. Lázár i. m. 72.

10 Mária Terézia magyar királynővé koronázása Pozsonyban történt, 1741. június 25-én. A nehéz helyzetben lévő uralkodó 1741. szeptember 11-én a rendi országgyűlésen kéri a magyarság támogatását. A hagyomány szerint itt történt meg a felajánlás. L. erről bővebben *iff. Barta János*: Mária Terézia. Budapest 1988, 66–69; Habsburg Lexikon. Szerk.: Brigitte Hamann. Budapest, 1990, 323–327.

11 A millenniumi idők történelemszemlélete Mária Terézia uralkodói erőnyeit és uralkodásának Magyarországra kedvező hatásait hangsúlyozza. Marczali Henrik érzelmekre ható leírását adja az országgyűlésben történeteknek. L. *Marczali Henrik*: Magyarország története III. Károlytól a bécsi congressusig (1711–1815). Magyar Nemzet Története VIII. kötet. Szerk. Szilágyi Sándor. Budapest 1898, 240–241. Ez nem volt előzmények nélküli, hiszen olyan ábrázolását is ismerjük a Vitam et sanguinem-jelenetnek, ahol a magyar nemesség a csecsemőjét (a későbbi II. Józsefet) karján tartó királynő előtt bizonyítja lovagiasságát és

áldozatkészségét. Supka Géza 1928-ban – elsősorban a bécsi udvari titkos levéltár megnyitásának köszönhetően – sokkal árnyaltabb képet fest az eseményről, sőt inkább kényszernek tünteti fel a felajánlást, megvesztegetések következményeként és a későbbi hátrányokat emeli ki. Véleménye szerint Fadrusz nem szívesen vállalta a tőle idegen szemléletet megkívánó feladatot. Cikkében sok téves adatok közül, ezekből vonja le nem mindig helytálló következtetéseit. L. (s. g.) i. m. 340–341.

A szobor témájának fogadtatása sem volt egységesen pozitív. A Hét tudósítója szerint a „szolid, művészi munka” megfelel egy „nyárspolgári cukorvárosnak”, Pozsonynak, olyan emlékmű, amely nem „lelkedés csatakiáltása, hanem leszűrt honpolgári erőny, melyet a hadmentességi adó pontos lefizetésével gyakorolnak. A szobor is a kész paktumot a teljesített szolgálatot jeleníti meg, a trón meg van mentve, most dolgoznak a fenntartásán”. L. S.: A pozsonyi szobor. A Hét. 1896. május 16., 19.

12 Fadrusz a köztívész arcában és alakjában önmagát mintázta meg. Ez többször is megtörtént, példa erre a budavári Királyi Palota (Országos Széchényi Könyvtár) egyik márvány atlaszfigurája. Első műve, a Feszület készítésekor a modell nem vállalta a hosszadalmas, nehéz pózt, így önmagát kötözte fel a keresztfára. Magas, erőteljes, atlétikus alakja, bozontos haja, bajuszos, karakteres arca felismerhető még a Mátyás-lovasszobor egyik mellékfiguráján is. L. Lázár i. m. 67.

13 Lázár Béla részletesen ír a szobrász kutatásairól, a modellekről és az eredeti kosztümök feltalálásáról. L. Lázár i. m. 74–75.

14 Lázár szerint bizonyos dr. Vámosy nevű ügyvédől kapta meg Fadrusz Johan Elias Ridinger metszetét, amelyen Mária Terézia lovon ül, lovát egy apród kantárszáron vezeti: Lázár i. m. 74.

15 Supka Géza részletesen elemzi a két beállítás hasonlóságát, azonban ő a Fadrusz-szobor előzményének nem a metszetet tekinti, hanem a metszet alapján készült kisméretű fa szobrocskát és annak párdarabját, amelyeknek közli reprodukcióját is. L. (s. g.) i. m. 340–341. Ugyanakkor ő sem tudja, hogy Fadrusz láthatta-e egyáltalán a szobrocskákat, és ha igen, hol. A Supka által felsorolt hasonlatosságok nem meghatározó jelentőségűek, de a mellékfigurák kiválasztása és elhelyezése elgondolkodtató. Tudomása szerint a faszobrok 1903-ban kerültek közgyűjteménybe. Említésre méltó az is, hogy a Kunsthistorisches Museum tulajdonában lévő, Mária Teréziát lovon ülve ábrázoló kis szobor hasonló, de nem azonos a Supka által említett és reprodukált szoborral. L. Maria Teresia und ihre Zeit. Kiállítási katalógus, szerk.: Prof. Dr. Walter Koschatzky. Schönbrunn, Wien 1980, 71–72. 08.01. kat. szám.

16 Leopold Schmitner metszete, A „Vitam et sanguinem” allegóriája, Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, ltsz.: 53.1123, illetve egykor Bubics Zsigmond püspök gyűjteményében. L. Magyar Nemzet Története. 11. jegyzetben i. m. 240. lap után. Ez a metszet azonban a Martin van Meytens köréből származó kép (Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok, ltsz.: 61. l. Magyar Nemzet Története 11. jegyzetben i. m. 238. lap után) után készülhetett.

17 Lázár i. m. 155.

18 Sajnos Lázár nem tisztázza, hogy Fadrusz szavait ő jegyezte-e le, vagy egy levélből idéz. A szövegkörnyezet ismeretében elképzelhető, hogy Fadrusz pozsonyi jóbarátjának, Lippert Jánosnak nyílt meg ilyen bensőségesen. Ezt támasztja alá a következő, Lippert János leveléből idézett részlet, amelyben az magyar könyveket küld a Bécsben tanuló Fadrusz részére. Minden hiányossága ellenére máig is a legjobban használható könyv Fadruszról a Lázár Béla által írt monográfia. Levélközlése, mivel a levelek többsége eltűnt, pótolhatatlanok. L. Lázár i. m. 32–33.

19 Fadrusz János levele a Magyar Szalonnak, é. n. Közli Lázár i. m. 75–76.

20 Vázlat a Mária Terézia-emlékműhöz – köztívész, plasztilin, 27,5 cm, ltsz.: 56.230-N; Vázlat a Mária Terézia-emlékműhöz – főnemes, plasztilin, 28 cm, ltsz.: 56.231-N. Mindkettő Fadrusz János özvegyének ajándéka 1940-ben.



21 Varjú Elemér művészettörténész hagyatékából, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, ltsz.: MKCS-C-I-85

22 Fadrusz János levele a Magyar Szalonnak, é. n. Közli Lázár i. m. 76.

23 A szobor kövének kiválasztásáról és a faragás körülményeiről, az egészen különleges technikai megoldásokról részletesen beszél Lázár i. m. 83–85.

24 Mária Terézia-emlékplakett, márvány, 27 x 30 x 4 cm, ltsz.: 52.991. Vétel Lázár Lászlónétól 1952-ben. A másik, fej nélküli változat példánya leltározatlan.

25 Az emléklapokról l. bővebben *Földes Mária* in: *Történelem – Kép. Kiállítási katalógus*, szerk. Mikó Árpád, Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2000, 675–676.

26 Töredék a Mária Terézia-emlékműről – közzítész feje, márvány, 65 cm, ltsz.: 59.108-N; Töredék a Mária Terézia-emlékműről – főnemes feje, márvány, 70 cm, ltsz.: 59.109-N. Mindkettő átvétel a Történeti Múzeumtól 1957-ben.

27 Az első tudósítás október 28-án jelenik meg, a Prager Presse információi alapján írja le a szobor ledöntését és ad hírt a többi magyar vonatkozású szoborral kapcsolatos veszélyről is. A következő napokban nemcsak a szobordöntésekről szólnak a hírek, hanem a hivatalos tiltakozásokról is. L. *Az Ujság* 1921. október 28., 4; 1921. november 8., 5.; 1921. november 17., 6.; 1921. november 18., 5.; 1921. november 24., 6.; (*S. A.*) A meggyilkolt pozsonyi szobor. *Szózat* 1921. dec. 4.

28 Magyar Nemzeti Múzeum, 1928. május. Kupolaterem. Tíz év szerzeményei; *Nemzeti Ujság* 1928. május 6.; *Jankovics Marcell: Élő szobrok*. In: *Húsz esztendő Pozsonyban*. Budapest é. n. [1939], 114–115.

29 Dr. Olay Ferenc (1887–?) kultuszminisztériumi tanácsos, többször foglalkozott az elcsatolt országrészekben maradt emlékművek, szobrok történetével. Pl. *Dr. Olay Ferenc: A magyar emlékművek és a magyar művészet sorsa az elszakított területeken 1918–1928*. Budapesti Szemle CCXVI. 1930, 348–385;

*Dr. Olay Ferenc: Tetemrehívás a magyar emlékek romjain*. Kincses Kalendárium XXXV.kötet. 1931, 1–9. L. A Magyar Társadalom Lexikonja. Budapest 1930, 416.

30 Nemcsak a korabeli újságokból tudhatjuk, hogy az átkerült töredékek mennyisége tekintélyes volt, hanem még egy 1965-ös is levél több száz darabról szól. L. Soós Gyula levele Jan Jankovich részére, 1965. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, ltsz.: MKCSC-I-37/473.

31 L. *Az Ujság* tudósításai: 1921. október 28., 4; illetve 1921. november 8., 5.

32 Lukács György (1865–1950) jogász. *Lukács György: Trianoni vandalizmus*. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve. Budapest 1928, 1–6.

33 Minden napilap részletesen ír a király visszatérési kísérletéről, illetve a nemzetközi visszahangról. L. pl. *Az Ujság* 1921. október 26. számát.

34 Lázár Béla naplója: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára, ltsz.: MKCSC-I-44/243/1–2.

35 Jankovics Marcell (1874–1949) jogász, az idős Kossuth titkára, a pozsonyi kulturális élet vezető alakja. Lázár Béla naplójában megemlékezik a Pestre költözött Jankovicsal történt találkozásáról: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattára MKCSC-I-44/240/4.

36 Erről az eseményről is bőven írtak a korabeli lapok, mivel a fényképezőt letartóztatták és csak később derült ki, hogy ő az olasz konzul. Így írja le az incidenst *Olay* i. m. 1930, 366; valószínűleg sokszorosították a fényképeket és ily módon került egy sorozat a Nemzeti Galéria Adattárának tulajdonába (ltsz.: 21647/1983/1–10. Ulrich Lajos pozsonyi órásmester hagyatékából).

37 *Jankovics* i. m. 109–123.

38 A teljes szöveget közli *Olay* i. m. 1931, 1–9.

39 (*L. K.*) A pozsonyi Mária Theresia szobor. *Uj Idők* 1897. máj. 16., 464.

40 *Lukács* i. m. 1.

## MUNKÁCSY MIHÁLY HONFOGLALÁSA

Honszerző Árpád e helyütt pihené ki nagy utját,  
Sas-szeme itt villant őse hazája felé.

Itt született Munkácsy Mihály, innen kele útra,  
S új eszményi hazát hódítá láng-ecsete.[1]

I. 1880-ban, amikor az új országház építését elrendelő törvény megszületett, még senki nem gondolt rá, hogy annak egyik üléstermét Munkácsy Mihály képével kellene díszíteni.[2] Az egy évvel később megalakult Országos Bizottság 1882. április elején tette közzé az országház építésére vonatkozó pályázati hirdetést, amelyre 1883. február 1-ig összesen 19 terv érkezett. A pályázat kiírása előtt egy hónappal, március 9-én, a Munkácsy tiszteletére rendezett országgyűlési lakomán vetette fel először Jókai Mór, hogy „méltó volna a magyar nemzethez, hogyha őseink honalapításának képe az évezredes ünnepély alkalmára Munkácsy ecsetje által megörökítenék, a mely kép méltán helyet foglalhatna az akkor mindenestre készen leendő új országház nagytermében”. [3] Noha a szónok kimondottan a jelen lévő képviselőházi és főrendiházi tagokhoz, illetve a kormány képviselőihez intézte szavait, javaslata nem került be a pályázati felhívásba, sőt, több mint hét esztendőre feledésbe is merült. Hogy ez a késedelem a mű számára csaknem végzetesnek bizonyul majd, azt akkor senki nem láthatta előre.

A beérkezett pályaművek közül az Országos Bizottság [4] hat tervet választott ki, amelyek közül négy jutalmat kapott, kettőt pedig megvásároltak. A beadott 20 títkos szavazatból első helyen 19-et Steindl Imre „Alkotmány I.” jeligéjű terve kapott, ugyanannyit Hauszmann Alajos „Patres conscripti” jeligéjű munkája. A bizottság azonban Steindlt tekintette nyertesnek, [5] és a kivitellel őt bízta meg.

1884. július 30-án megalakult az Országház Építési Végrehajtó Bizottság, melynek elnöke, gróf Tisza Lajos [6] 1885. március 5-én megkötötte a szerződést Steindlrel „a budapesti országház építési munkálatainak építészeti vezetését illetőleg”. A befejezés időpontjaként 1894 októberét jelölték meg. Az építkezés 1885. október 12-én indult, de már az alapozási munkáknál megkezdődött a kijelölt részidőpontokhoz képest a csúszás.

Munkácsy neve 1890-ben kerül szóba újra az Országház építésével kapcsolatban, minden bizonnyal a millennium méltó megünneplésének okán. [7] Előzményként kell figyelembe vennünk a bécsi Kunsthistorisches Museum mennyezetképének sikerét, ami felhívta a fi-



gyelmet arra, hogy éppen a magyar főváros nem rendelkezik egyetlen kiemelkedő jelentőségű Munkácsy-képpel sem. Nem véletlenül zárta *Munkácsy* című vezércikkét az 1890. június 8-i *Vasárnapi Ujság* a következő passzussal: „Vajha e fényes pályát, mely egyre emelkedik, hazájában is őrizhetné oly emlék, mint őrzeni fogja Bécsben. Az akadémia termének falai még részben üresek. A budai Mátyás-templom is várja a festészet ékítéseit. Az új országház palotája most épül. Van még sok közintézetünk, melyek a képzőművészet ékítéseit nem nélkülözhetik. Remélni is lehet, hogy legalább egy ezek közül itthon is hirdetni fogja Munkácsy Mihály művészetét.”[8] A névtelen szerző – talán Szmracsányi Miklós, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (OMKT) titkára – tudta mire céloz. A mestert ugyanis már 1882-ban felkérte az Akadémia akkori elnöke, gróf Lónyay Menyhért, hogy a díszterem számára egy történelmi tárgyú festményt elkészíteni méltóztassék.[9] A témaválasztást megkönnyítendő többoldalas mellékletben adta meg azokat az elsősorban irodalomtörténeti témákat, amelyek közül a festendő kép tárgyát ki kellett volna választani.[10] 1887-ben pedig Trefort Ágoston, akkor vallás és közoktatási miniszter tervezi, hogy a Mátyás templom északnyugati falához épülő Szent István-kápolna oltárképét Munkácsyval kellene megfestetni.[11] Hogy e tervek aligha Munkácsy miatt maradtak megvalósulatlanok, mutatja az a készség, amellyel a festő gondolkodás nélkül elvállalta a bécsi mennyezetkép festését Hans Makart elhunytja után, illetve nekifogott a hatalmas *Honfoglalás* (akkor még, és festésének egész ideje alatt *Árpád*) című kompozíciónak.[12]

Az első hírt az országház számára festendő képről a *Vasárnapi Ujság* 1890. október 5-i számának „Irodalom és művészet” rovatában találjuk. E szerint dr. Szmracsányi Miklós külföldi útja során találkozott Munkácsyval, aki „várta és most is várja még a kedvező alkalmat, hogy Magyarország számára nagyobb szabású művet alkot hasson”.[13] És mivel Munkácsy az aradi vértanúk szobrának leleplezésére Aradra utazik, Budapesten alkalma lesz szóban is megállapodni a megrendelés részleteiről.

Munkácsy október 7-én érkezett Aradról Budapestre. Mindjárt másnap látogatást tett Jókainál,[14] és bár erről nem ad hírt a lap, minden bizonnyal szóba került közöttük a *Honfoglalás*. Majd alig két héttel később arról értesíti olvasóit a *Vasárnapi Ujság*, hogy Munkácsy, visszerkeztvén Párizsba, már hozzá is kezdett az országház termébe festendő nagy kép vázlataihoz. „Azt a jelenetet festi meg, mikor Árpád az új haza határához érkezvén, az itteni őslakók átadják neki hódolatuk jeleit, egy korsz vizet és a levágott füvet. Árpád a dombon áll,[15] körülte a magyar vezérek lóháton és gyalog. Előtte a szláv követek, kik térdelve nyújtják át a hódolat jeleit. A festmény 15 méter hosszú és 5 méter magas lesz.”[16]

A hivatalos felkérést 1890. november 13-án írta alá Tisza Lajos, az országházi építési Végrehajtó Bizottság elnöke. A megbízásnak minősülő felkérés a következőképpen szól:

„890 év / 292 szám

Nagyságos Munkácsy Mihály festőművész Úrnak, a francia becsületrend vitézének stb. Páris

Igen Tisztelt Mester! Budapesten folyt szóbeli értekezésünk kapcsán, s a királyi kormány f.é. november 8-án 3465/MS sz. a. kelt jóváhagyása alapján, mint a Budapesten épülő állandó országházi építési Végrehajtó Bizottság elnöke ezennel felkérem és megbízom Tisztelt

Uraságot, hogy az épülő országház képviselőházi ülésterme részére egy olajfestményt készítsen, a következő feltételek alatt:

I. A kép tárgya: „Árpád honfoglalása” s az a mellékletek alatt idezárt rajzban kitüntetett helyen lesz alkalmazandó. E helynek szélessége és magassága a rajzon pontosan fel van tüntetve, s a képnek kerettel együtt ezen méretet kell kitöltenie.

II. A képnek 4 év leforgása alatt kell elkészülni és legfeljebb 1894 december 31-éig Budapesten, és pedig, a mennyiben még akkor végleges helyére elhelyezhető nem volna, az építő Végrehajtó Bizottság által kijelölendő helyre, felállíttatnia.

III. A festmény, az annak megfelelő stílszerű keretbe lesz foglalandó, melynek alakzata a Steindl Imre művezető építész által nyújtandó vázlatrajz figyelembevételével lesz megállapítandó, és melynek költsége, a Tisztelt Uraságod részére az alábbi pontban kikötött tiszteletdíjból lesz Uraságod által fődözendő.

IV. Ezen festményért, a hozzá tartozó kerettel együtt, Tisztelt Uraságod részére, az országház építési alaphól 200 000 azaz kétszázezer franknyi tiszteletdíjat biztosítok, mely összeg a kép előhaladásához képest 4 egyenlő részletben lesz folyósítandó akként, hogy az utolsó részlet a festménynek Budapesten történt felállítását követően utalványoztatni.

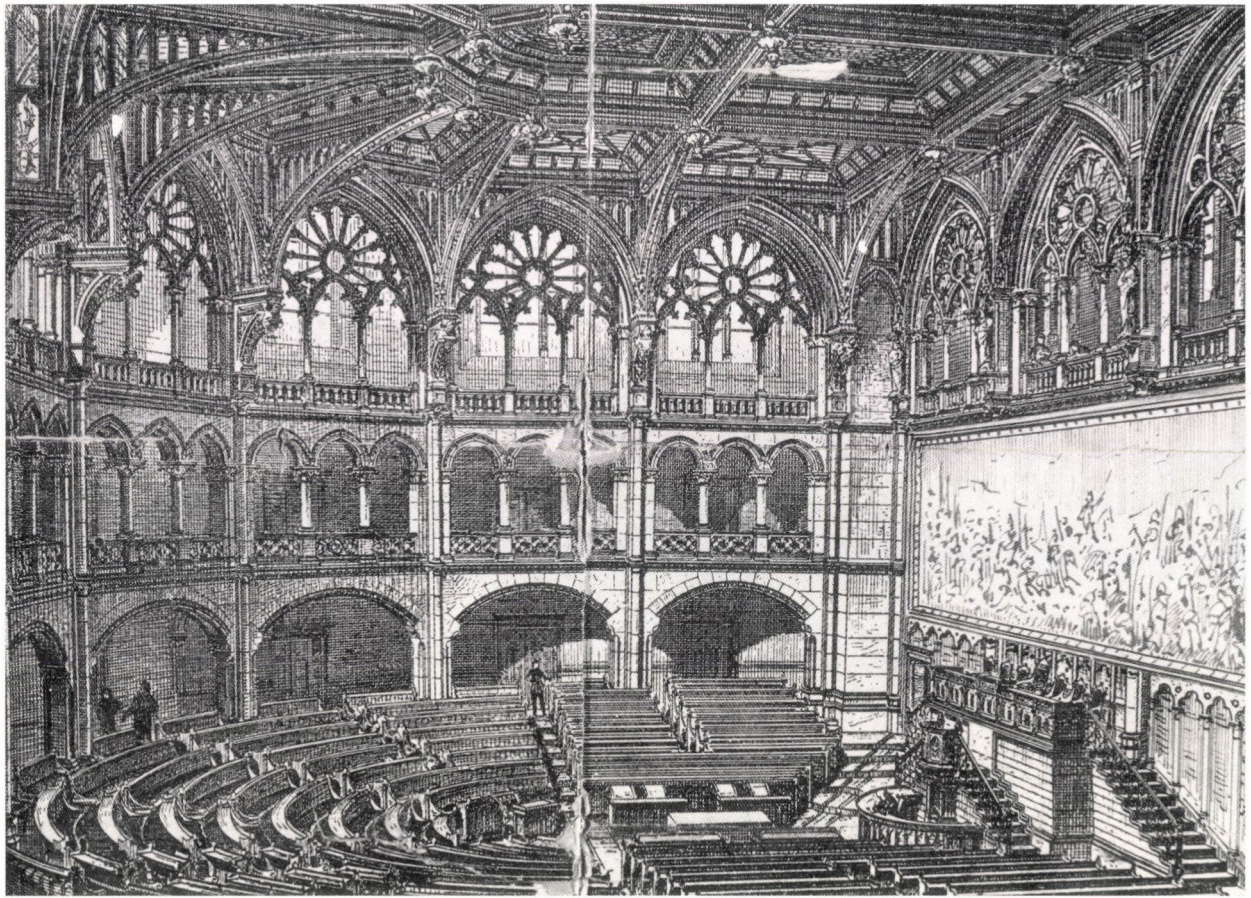
Amennyiben Tisztelt Uraságod ezen megbízást, a most felsorolt feltételek mellett elfogadni hajlandó, mit értekezésünk alapján az állandó magyar országház érdekében is, örömmel reményelek, kérem, hogy ezen elhatározását a 2. melléklet alatt ide csatolt, ugyanazon feltételek magában foglaló és hozzám intézett és Uraságod aláírásával ellátandó levélnek, valamint a vázlatrajz egyik példányának szintén Uraságod aláírásával ellátása után hozzám visszaküldése útján kinyilatkoztatni sziveskedjék.

Fogadja Tisztelt Uraságod kiváló nagyrabecsülésem őszinte kifejezését.

Budapest 1890 november hó 13-án. Tisza Lajos elnök.”[17]

Munkácsy választát nem ismerjük, és még kevésbé Steindl Imre véleményét.[18] 1899-ben, amikor a MTA levelező tagjává választotta, Steindl, az új Országházról szóló értekezésében ezt mondja: „Én az új Országháznál új stílust nem akartam teremteni, mert ilyen, századokra szóló monumentális épületet ephemer részletekkel nem kezelhettem, hanem igenis, arra törekedtem, hogy a középkor e remek stílusába szerény módon, óvatosan, mint azt a művészet mindenkor okvetlenül megkívánja, nemzeti és egyéni szellemet hozzak be.”[19] Ennek értelmében az épület díszítésében az architektúrának mindenben alárendelt szobrászaté volt a főszerep. Steindl kifejezetten idegenkedett attól, hogy a falmezők díszítésénél a festészetnek jelentős szerepet juttasson. Az üléstermekben pedig egyáltalán nem akart festményeket, hanem a gótika lényegének megfelelően a falakon csak ornamentális díszítést látott szívesen. Steindl, írja Zámboreszky Ilona, kimondottan gróf Tisza Lajos nyomásának engedve, kénytelen-kelletlen nyugodott bele, hogy Munkácsy a megbízást megkapja.[20] Ismerve Steindl eredeti tervét, amelyet a *Honfoglalás* beillesztése céljából oly módon kellett (volna) módosítani, hogy a képviselőházi ülésterem elnöki emelvénye fölött a páholyos helyét sík falmező foglalja el, egyet kell értenünk az építész vonakodásával.[21]





1. A magyar Országgház képviselőházi üléstermének belső terve Munkácsy Mihály Honfoglalás című képével.  
Közl: Annual Architectural Review 1890, 87.

II. Munkácsy örömmel és nagy ambícióval fogott munkához. Úgy tűnik, kezdetben a téma rendkívül közel állt hozzá. Bizonyos mértékig azonosult Árpád alakjával, amire munkácsi születése, neve – amit hódolói is többször hangsúlyoztak – mintegy predesztinálták. 1882. március 3-án, Munkácson, a festő szülőháza emléktáblájának leleplezésekor Literáty Ödön többek között a következőket mondta: „A letűnt századok kimagasló alakjai, a neveikhez kötött nagy események egyenként vonulnak el lelki szemeim előtt, – de ha azokat jelentőségükben mérlegelni kezdem – egészen Pusztaszerig, a honalapítás nagy művéig kell visszanyúlnom, hogy azon esemény nagyságához mért összehasonlítást tehessek, a melyet ünnepel hazánk, sőt több, ünnepel az egész művelt világ.” Majd, a honfoglalás gondolatát tovább hangsúlyozva, a *Krisztus Pilátus előtt* sikerét „szellemi honfoglalásként” aposztrofálta: „Igen Uraim, a magyar genius meghódította a világot, a kulturális téren új hazát teremt; és mi e szellemi honfoglalást ünnepeljük ma! (...) Vajjon az isteni gondviselés bölcs rendelkezése, vagy a véletlen játéka talán az, hogy ez újabb honfoglalás szent emlékének e helyhez kell fűződve lennie, azt én kutatni nem akarom.”[22] Majd az addig mondottak betetőzése-képpen leleplezte a Munkácsyt Árpáddal azonosító emléktáblát. Lehet, hogy a Munkácsyt kísérő Jókai Mór-nak is itt jutott eszébe az országgházba festendő honfoglalás-kompozíció ötlete.

Munkácsy magától értetődő természetességgel és naivitással a Jókai által majd félszázaddal korábban megrajzolt Árpád alakját próbálta megjeleníteni. Jókai regényes történelmi műve, *A magyar nemzet története*, amelynek első kötete 1854-ben látott napvilágot,[23] lényegében Szalay László nagy jelentőségű munkájának, a *Magyarország története* [24] 1852–54 között megjelent első négy kötetének koncepcióját követte. Szalay szerint „a magyar nép férfiakban gazdag és szabad. Fényűzéshez s kincsgyűjtéshez semmi hajlama; csak arra törekszik, hogy a lélek ereje által elleneit felülhaladja”.[25] Jókai, hasonló felfogásban, Árpád államalapító mivoltát hangsúlyozta: „Árpádban elismeréssel kell fogadnunk a nagy embert, ki népének hazát és jövődőt alapított. Bátran nevezhetjük őt hazánk legnagyobb státusférfiának, kinek hódítása nem mulékony győzelmi mámor a nemzet történetben, hanem kezdete a századokra biztosított új életnek. [...] Egy pusztá hódítónak nem lett volna e föld megszerzése nehéz mű. [...] ily haderővel könnyű leendett Magyarhon akkori lakóit legyőzni; de Árpád nem akarta nemzetét pusztító vész gyanánt mutatni be azon népeknek, kikkel majdan együtt kell élnie, nem akart égetve, gyilkolva jelenni meg a már akkor mívelt Európában, tudva ősei példájából: hogy a pusztá erőszakon alapult hatalom nem tart soká. Az Attila országáról való rege elég ok lehetett népének azt örökségül visszakövetelni s fegyver-





2. Gróf Tisza Lajos és Munkácsy Mihály, 1891. október 25. Letzter és Keglevich október 25-iki szegedi ünnepen felvett fényképe után közli a Vasárnapi Ujság XXXVIII. 47. száma, 769.

rel elvenni; de nem volt elég Árpádnak, kinek lelke a jövő századokba látott.”[26]

Rajz- és színvázlatok hosszú sorozatán keresztül érlelte ki Munkácsy az elnyújtott téglalap alakú kompozíciót.[27] Az első változatokon Árpád rögtönzött trónu-

son ül a kép középpontjában, mögötte vezérei, a kép balján pedig a hódoló követek állnak. Néhány változat után Munkácsy egymással szembe helyezte el a magyar vezért és a hódolókat, Árpád álló alakját fehér ruhájával emelve ki. Ez után készítette az első, a második, és a



3. Munkácsy Mihály: A Honfoglalás egyik korai vázlat. Lappang (reprodukció)



harmadik színvázlatot.[28] Ezek egyikéről írta Bényi László – ami tulajdonképpen mindháromra illik –, hogy „vázlatossága ellenére is megragad egyszerűségével, erőteljességével – jól illusztrálja Munkácsy felfogását a két, egymással egyenlő félként szembenálló, béketárgyalást folytató ünnepélyesen egyszerű csoport.”[29] De mert Árpád alakja mégsem volt így eléggé szembetűnő, vagy mert, mint Bényi és Végvári valószínűsíti, a honfoglalás béketárgyalásként való megjelenítése ellentétben állott bizonyos, általuk sovínisztának bélyegzett körök történelemfelfogásával,[30] Munkácsy átdolgozta a vázlatot és ettől kezdve Árpádot lovon ülve ábrázolta. Így az egymással szemben álló, jórészt profilból ábrázolt – és egyre népesebb – csoportokat is sikerült a korábbiánál szerencsésebb ritmusba komponálnia, bár a kidolgozottság előrehaladtával a kompozíció mind többet veszített a látomásszerűségből fakadó erőből.[31] Mint ahogy inkább ártott, mintsem használt a jelenetnek a háttér fokozódó kiüresedése.

Nem kerülhető meg a kép kompozíciója kapcsán az előkép kérdése. Noha konkrét előkép felhasználásáról nincs adatunk, ismeretes, hogy Munkácsy különösen vonzódott Rembrandt és Rubens művészetéhez; Rembrandt metszeteit pihenésképpen, és ha nem is tudatosan, de mégis vizuális gyakorlatként szerette lapozgatni, Rubens esetében pedig a művészattitűd vonzotta. A korai *Honfoglalás*-vázlatokon még érzik a klasszikus kompozíciós sémák kísértése; így a *Három királyok*-



5. Modellfotó a *Honfoglaláshoz*, 1891. A miskolci Herman Ottó Múzeum gyűjtése. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz.: 21400/1982/F/8/28



4. Modellfotó a *Honfoglaláshoz*, 1891. A miskolci Herman Ottó Múzeum gyűjtése. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz.: 21400/1982/F/8/5

témái: az ülő Mária elé járulnak a meghajló királyok, vagy a *Tékozló fiú visszatérése*-kompozíciók: az ülő apa elé járul a meghajló fiú. A klasszikus kompozícióktól a realista megjelenítés felé tett lépésekként értékelhetők a centrális súlyponttól való eltérés, a jelenet széthúzása (amit, persze a megadott képméret is indokolt), a háttér kiüresedése, amelyek a hatalmas méret és visszafogottan realista kidolgozottság ellenére is közelebb vitték a kész képet a „fragmentum” avagy „morceau” (valóság-töredék) kategóriához, mint a „tableau”-hoz (ami a valóságtól egyértelműen elválasztott, valamilyen módon behatárolt képet jelölt).

Munkácsy 1890. december 29-én adja hírül Szemerecsáyninak, hogy „a nagy kép kompozíciója körülbelül meg van állapítva, föltéve, hogy megmaradhatok e téma mellett, úgy mint azt feltettem”. Majd, a koncepció következő lépését körvonalazva, így folytatja: „Most már a kosztüm kérdés jön előtérbe, amihez bizony nehéz adatokat kapni. Hogy lehetne azokat a Verescsagin fényképeket megkapni?”[32] A Verescsagin iránti tudakozódás részben az orosz festő 1886-os budapesti nagy kiállításával,[33] részben nemzetközi hírével magyarázható. Ugyanekkor fordult Munkácsy a Tudományos Akadémiához a honfoglalás eseményeire, a honfoglalás-kori magyarokra és az itt élő népekre vonatkozó hiteles adatokért. Az Akadémia Történeti Bizottsága képviselőjében Pauler Gyula (Anonymusra utalva) az általános adatokat, Pulszky Ferenc pedig a viseletre és fegyverzetre vonatkozó adatokat állította össze számára.[34]



Párhuzamosan több szakembert is megkeresett levélben, régészeti és néprajzi vonatkozások tisztázása végett, de a kutatás akkori állapotának megfelelően többnyire hiányos, általánosító vagy romantikusan túlzó válaszokat kapott. Érdekes e tekintetben Salamon Ferenc történész szellemes válaszlevelének néhány részletét idézni: „Egy históriaírónak még jól állhat elmondania, hogy nem dönti el a vitás kérdést, de egy historiai festőnek el kell döntenie. Én elmondhatom, hogy az ősmagyar viseltett elég hosszú üstököt, de valószínűbb, hogy a régi magyar rövidre nyírta a haját. Lehet mind a kettő igaz, olyanformán, hogy a főemberek hosszú, a közemberek rövid haját viseltek. De lehet, hogy megfordítva, a főemberek tartottak borbélyt. Ily bizonytalanul beszélhet az író. De festő és szobrász nem teheti, hogy ugyanazt az embert egyszerre hosszú és rövid hajúnak is tüntesse föl. Azonban a képzőművészet ily esetben segíthet magán; sőt előnyére használhatja föl a tetsző irányt: előnye a *szabad választás*.”[35] Munkácsy megfogadta azt a tanácsot, hogy maga válassza ki a képe számára alkalmas részleteket, bár további erőfeszítéseket tett ezek pontosítása végett. Azt viszont már nem értette ki tudós kollégája leveléből, ami persze lehet, hogy nem is szándékosan került bele, de kiolvasható, miszerint egy műalkotásnak nem a történelmi igazság hanem a művészet ítélszéke előtt kell helytállnia.

Bár, ha hihetünk Mikszáth Kálmánnak, ha elfogadjuk, hogy a Munkácsy szájába adott szavak nem az író, hanem a festő szavai, Munkácsy maga is eljutott ehhez a felismeréshez.

1891 őszen országjáró körútra indult Tisza gróf és Écsy Ferenc [36] fotográfus társaságában, hogy megfelelő antropológiai típusokat gyűjtsön az ősmagyarok, illetve a hódolók ábrázolásához.[37] Nagykovácsiba, Szentesre, Szegedre, Csongrádra, majd Kolozsvárra, és Bánffyhungyadra utazott, hogy magyar és szláv paraszt-típusokat fényképeztessen, illetve alkalmas viseletdarabokat gyűjtsön. Az útról többen beszámoltak. Ezúttal Munkácsy ars poeticáját is idézendő, lássuk Mikszáth anekdotikus tárcájának néhány részletét: „Ki volt adva a rendőlet a pusztai kapitányoknak, hogy ami jóképű férfinép vagyon köröskörül két mérföldnyire a báránycímerű város tanyájától, az mind ott legyék, de az öregje is. Pusztai kapitányok a fejüket csóválták, hogy miféle szörzet lehet az, aki férfinépre áhítozik, talán valami külső országai kérésnére érközött – de akkor is mire való lészen az öregje? Mindegy, szót fogadtak, s mind összesereglett a

nép. Volt mit nézegetni köztük Munkácsynak. Gyönyörű típusok akadtak: ősarok, szőrrel benőve egész a szemig, csontos, körteképi kunok, lapos fejű tatárok keresztbevágtott szemmel, nyomott pogácsaképi besenyők, széles girbegurba fiziognómiájú, zömök termetű magyarok, apró, mélyen bennülő szemekkel. [...]

Ekkor esett köztünk némi szó a képről.

– Árpád bejövetelét kétféleképpen lehet megfesteni – mondá Munkácsy –, vagy úgy, ahogy volt, vagy úgy, ahogy elképzeljük. [...]

– Hogy milyen volt a magyarok bejövetele – folytatá Munkácsy –, azt senki sem tudja. És különben is isten mentsen a valóságtól: furcsán, dísztelenül nézhetnek ki a ruháik...[...]

– Szóval – jegyzé meg a mester –, csak a képzeletre szabad bázírozni a képet.

– Az a kérdés, kinek a képzeletére? – vetette fel a gróf az ő józan okosságával. – Mert az egész nemzet képzeletének ott kell lennie a képen.”[38]

Hazatérve Párizsba, hihetetlen tempóban kezdett dolgozni, és 1891 október végétől 1892 áprilisáig a kép kartonját és végleges tervét elkészítette. A hatalmas méretek miatt külön műtermet építtetett Neuillyben, a vászon le- és föltekéréséhez alkalmas gépezzel ellátva.[39]

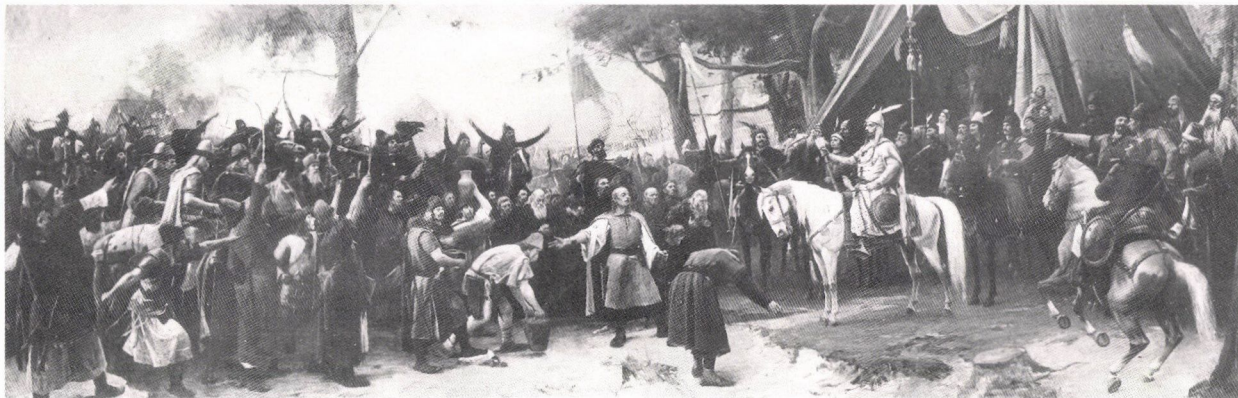
1892 nyarán, miközben egészségi állapota határozottan rosszra fordult és újra La Malouban kellett gyógykezeltetnie magát, levélben utasította Pataky Lászlót [40] a nagy vászon felhúzására és a munka megkezdésére.[41] Pataky mellett az akkori Munkácsy-ösztöndíjas, Halmi Artúr is dolgozott a képen.[42] Júliustól már Munkácsy is Neuillyben volt, és 1893 februárjában azon reményének adott hangot egy Szmrecsányi Miklóshoz írott levélben, hogy a képet még az az évi szalonra, vagy legkésőbb a következő ősze befjezi.[43]

A *Honfoglalás* első nagyméretű változata 1893 tavaszára lett kész, és Munkácsy, a megrendelő engedélyével kiállította a Champs Élyséen, a régi szalonban. Ekkor már megnyílt Párizs másik, Champs de Mars-i szalonja is, ahol a haladó szemléletű művészek mutatták be munkáikat. A régi szalon azonban külön beadási terminussal kedvezett Munkácsynak, csak azért, hogy az új társaság ajánlatát ne fogadja el.[44] A kép vegyes kritikát kaphatott, ugyanis Munkácsy az utolsó hónapokban plein air hatásokkal dolgozta ki a képet, ami elsősorban a téma, de a méretek okán is hiteltelenné tette a művet. Végvári, aki szerint „a bírálók szinte egyöntetűen el-



6. Munkácsy Mihály: *Honfoglalás. IV. színvázlat*, 1892. Olaj, vászon, 84 x 253 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 52.581





7. Munkácsy Mihály: *Honfoglalás*, vázlat, 1892–93. Olaj, vászon, 210 x 625 cm. Szeged, Móra Ferenc Múzeum

utasító álláspontot foglaltak el”, [45] egyetlen elítélő kritika forráshelyét sem jelöli meg. Ilyenek azonban akadtak, különösen itthon, hiszen Munkácsy több levélben is panaszkodik az ellene való „hangulat-keltésre”. [46] Végvári általánosítva írja, hogy a bírálatok, részben a napi politika hatására, rossz néven vették, hogy Munkácsy a magyarok előtt hajlongó szlávokat ábrázolt a képen. Rákosi Jenő viszont a legnagyobb elismerés hangján számolt be a műről a *Budapesti Hírlap*nak, [47] kiemelve a kép „inkább legendárius, mint történeti” hangulatát.

Munkácsy maga is elégedetlen lehetett a képpel, ezért még a kiállítás ideje alatt egy tekintélyes méretű vásznon új kompozíció festésébe kezdett, kipróbálva az javasolt változtatásokat. [48] Az eredményről megint csak Szmracsányinak számolt be: „Igaz, hogy sokat töprenkedtem és töprenkedem is a kép felett, de nagyobb változtatásokba még sem ereszkedem, mert a nagy vázlaton tett experimentációk nem győztek meg róla teljes biztonsággal, hogy előnyére lesz-e a képek. Néhány retouch azonban bizonyára jót tenne, és ezt mi után meggyőződésem, kötelességem is megtenni, és éppen ezért vettem nagy örömmel azon hírt, hogy a felsőházi gyűlésterem alkalmas lehet a kiállításra, mert remélem, hogy ott nem leszünk oly annyira korlátozva az időre nézve, mert ha már egyszer előveszem a képet, hát szeretném, ha nem lennének egészen napokhoz kötve. [...]”

Ez eshetőség azonban a kompozícióra nézve biztosan nem következhetik be, mert ott érzem, hogy teljesen kimerítettem magamat és ha bár szerénytelenségnek tűnjék is fel, azért megdicsérem magam, éppen azért örökös szemrehányást tennék magamnak ha később észrevenném, hogy a kivitelben hiányos. Az-az hiányos – tökéletes nem lehet. –” [49]

Ekkor tehát még úgy képzelte, hogy Budapesten dolgozza át a képet, 1893 októberében. A munkát mégis Párizsban végezte el. A koloritot teljesen megváltoztatva, a plein air hatásokat megszüntette, az alakokat határozott körvonalakkal, kemény élekkel látta el. A végső ecsetvonást december 20-án tette a képen, de az eredménnyel nem volt megelégedve. Állandó kételyeiről Malonyay Dezső, akkori titkára számolt be, és bár manapság nem vesszük túl komolyan Malonyay helyenként túlzó leírásait, Munkácsy végletes elcsigázottságát rögzítő sorai megrendítőek. Különösen, ha tudjuk, hogy alig másfél évvel később Munkácsy festői pályája tragikusan megszakadt. „Tíz évet adnék érte az életemből, ha öt

percig a más szemével nézhetném” – idézi Malonyay. [50]

1894 januárjában állította ki a képet másodszor Párizsban, Georges Petit galériájában. Itt történt az a sokat emlegett incidens, hogy borús nap lévén, a kép nem kapott elég fényt, és Munkácsy betörette a galéria tetőablakait. Innen szállították Budapestre a *Honfoglalást*. A kép február 14-én, Munkácsy néhány nappal később érkezett a magyar fővárosba. [51] Mivel az országház építése késett, a képet nem lehetett az előre meghatározott teremben elhelyezni, hanem a Nemzeti Múzeum dísztermében, a főrendiház akkori üléstermében függesztették fel. Az átadásra február 24-én került sor. [52] Gróf Tisza Lajos nem lehetett jelen, de megbízta Steindl Imrét, az országház építőjét, Ney Béla osztálytanácsost, Szumrák Pál építés-vezetőt, dr. Darányi Gyula jogtanácsost, hogy a bizottságot képviseljék. Ott volt viszont Szmracsányi Miklós és Telepy Károly, az OMKT titkára, illetve képtárnoka, ugyanis a képet ideiglenesen a társulatnak adták át. A felvett jegyzőkönyv egyértelműen leszögezi, hogy a bizottság a képet „hazafias gyönyörrel tekintette meg”. Szmracsányi kijelentette, hogy „ez a nagyszerű történeti kép biztatásul fog szolgálni jövőre is arra, hogy az állam minálunk is folytassa hasonló bőkezűséggel a művészet pártolását, mely leginkább képes visszatükrözni a nemzeti dicsőséget”. Ezután lehetővé tették, hogy néhány hónapig a nagyközönség is látogathassa a képet.

III. A fogadtatás egyértelműen pozitív volt. A kiállítás első napjának estéjén megnézte a képet Wekerle Sándor miniszterelnök is, Hieronymi Károly belügyminiszter és Lukács Béla kereskedelmi miniszter társaságában. Február 25-én Harkányi Frigyes, az OMKT alelnöke ebédelt adott Munkácsy tiszteletére, amelyen jelen voltak Wekerle Sándor miniszterelnök, Csáky Albin gróf, Lukács Béla és Szilágyi Dezső miniszterek, Tisza Kálmán, gróf Andrássy Aladár, gróf Károlyi Tibor, gróf Andrássy Tivadar, az OMKT elnöke, valamint Szmracsányi Miklós titkár. Itt ígérte meg Munkácsy, hogy a tavaszi kiállításon bemutatja a *Honfoglalás* kidolgozott, nagy vázlatát és több kisebb vázlatot is, ez azonban elmaradt. Február 28-án Beöthy Zsolt *tüzetes széptani ismertetést* olvasott fel a képről a Kisfaludy-társaságban. Az ismertetésben, mely részletesen elemezte a kép tárgyát, az alakok ábrázolását, teljes egyetértéssel szól Árpád és a szlávok, a hódító és a meghódolók viszonyának illetően való megjelöléséről. Lévén, hogy Beöthy véleménye a kép értelme-





8. A Honfoglalás átvétele a főrendiházban 1894. február 24-én. Ellinger Ede felvétele, közli a Vasárnapi Ujság XLI. 9. száma, 141.

zésének hivatalos álláspontját tükrözi, érdemes hosszabban idézni belőle, figyelni az áthallásokra, a kimondott szavak mögött meghúzódó politikai üzenetre:

„Bárhonnan vette is alakját a művész:[53] (Árpád) a kúnsg legszébb férfi-alakjaira emlékeztet. Sugár (sic!) és izmos, edzett és előkelő, büszke és nyugodt, mélyrelátó és kegyelmes. Mozdulata és tekintete valójának uralkodó vonásaiul az erőt és nyugalmat fejezi ki, ezt a két tulajdonságot, a mely a méltóságban egyesülve mind maig eszménye a magyarnak. Jobbjában nyugszik leghatalmasabb fegyvere: a buzogány, mely törökül megsemmisítő jelent; görbe kardja hüvelyébe bocsátva csüng oldalán.”

Majd következik a birodalmi gondolat hangsúlyozása, a toleranciára figyelmeztetve azokat is, akik a monarchia kereteit feszegetik, azokat is, akik keményebb nemzeti-ségi politikát tartanának kívánatosnak.

„Hódoltatása ime békéltetés is, mely a népet nem keserves igával vagy pusztítással rémíti, hanem ellenkezőleg a bizonytalan és a zaklatott élet, a szaggatott és fenyegedett lakóföld helyett védelmet és hazát ígér neki. Tudják, de legalább sejtik ezt a hódolók is. Tudhatják, mert Árpád tekintete világosan beszél. Megtarhatták fegyvereiket s kardjukkal, késeikkel, puzdráikkal, lándzsákkal, talpig fölfegyverzett kísérettel jelenhettek meg. Meghajolnak szláv szokás szerint és szláv tisztességtudással, de nem megfélemlítve, megalázva, összetörten, a diadalmas gőg által térdre parancsolva, mint Matejko muszkái Báthory István előtt. Inkább csak egy nagy pillanat komoly megilletődését, az új s még ismeretlen jövőnek természetes melankholiáját tükrözi alakjuk. Szónokuk fölemelt fővel, mintegy köszöntve a hatalmas

jövevényeket, szinte elragadtatással beszél. Nem fényes, gazdag és kicsikart zsákmányt hozott, hanem szívesen kínálja a birtokba adás egyszerű jelvényeit s úgy látszik, van bátorsága és szabadsága elmondani azt is, hogy mit kíván értük. Ime, ilyen módon fejezi ki a kép, a monda egyszerűségében, de a felfogás mélységével, azt a nagy történeti igazságot, hogy a honfoglalás nemcsak Árpád seregének alapított hazát, hanem e föld egész népének és mindazoknak, a kik utóbb e föld népeivé lettek. Örüljünk, hogy ezredéves ünnepünknek e kétségkívül legfényesebb művészi alkotását, felsőségünk nyomatéka mellett, nem a túlzó hevület, hanem a politikai felfogásnak az a mérséklete sugallotta, mely mélység és igazság is a nemzeti génuszunknak egyik legszerencsésebb eleme.”

A felolvasás a következő, állásfoglalás jellegű passzussal végződött: „Munkácsy magyar hagyományainkra, magyar képzeletünkre, magyar érzésünkre gondolt. Az lebegett előtte, a mi mindnyájunk vonzalmának és lelkesedésének tárgya és forrása: a magyar ideál, az erős karnak, a nagylelkűségnek és tiszta belátásnak összeolvadó képe. Alkotása a magyar szellem legmélyéből került, honnan nem csak nemzeti költészetünk nagy inspirációi világoltak elő, hanem a hol a honhoz való jogunk tudata s jövőnkbe vetett hitünk székel. Ez nem magyar tárgyú kép, hanem a magyarság képe, az elmúlt ezredév dicsőségének és bölcsességének képe, a mely a jövőnek is tanítója lesz. A magyarok istene áldja meg mesterét!”[54]

Azért idéztem ilyen hosszán Beöthy előadását, mert az 1952-es nagy Munkácsy-kiállítás kapcsán, amikor



1929 után először nyilvános kiállításon látható volt a *Honfoglalás*, [55] a kiállítást előkészítő Bényi László [56] úgy vélekedett, és ez a vélemény általánosan elfogadottá is vált, hogy a *Honfoglalás* a „sovinszta, reakciós történelemszemlélet” számúzte a parlamenti ülésteremből.[57]

Kétségtelen, hogy mind 1894-ben, mind később voltak olyan vélemények is, amelyek szerint a kép nem fejezi ki kellőképpen a magyar felsőbbrendűséget. Ilyen A Hét névtelen cikkírója, aki miután megállapítja, hogy a „Honfoglalás fődíszje lesz az új parlamentnek”, kifogásokat hangoztat: „A jelentőséges mozzanat megfestésénél azonban Munkácsy nem gondolt arra, amire minden magyar ember első sorban gondol, mikor a nemzet múltjáról van szó. Szeretünk a haza vérével megváltott földjére gondolni, elesett hősökre, nagy harczy dicsőségre, amihez azonban okvetlenül szükséges egy legyőzendő hatalmas ellenség is.”[58] A kép azonban nem ezek miatt a vélemények miatt nem került eredetileg tervezett helyére. Aki megakadályozta bekerülését, nem más volt, mint maga Steindl Imre, aki éppen a kilencvenes évek második felében, miközben a kép ideiglenesen a Nemzeti Múzeumban függve várt sorára, mégis csak megépítette a képviselőházi ülésterem elnöki emelvénye mögé az árkádokat, illetve akusztikai okok miatt megemelte az elnöki pulpítust, minek következtében a képet már semmi módon nem lehetett a falra helyezni. Tény, hogy Munkácsy már 1894-ben megdöbbenéssel értesült arról, hogy képe esetleg nem kerül be az országházba: „...a kérdés, hogy hová függesztessék a honfoglalást ábrázoló képem, nem létezhetik, miután a kép direkt az országház nagyterme, azaz gyűlésterem számára volt megrendelve”. [59] Ugyanekkor, interpellációra válaszolva, Wekerle Sándor miniszterelnök is leszögezte, hogy a *Honfoglalás* helye a képviselőházi ülésteremben lesz.[60]

A vita 1898-ban lángolt fel, amikor gróf Tisza Lajos januárban bekövetkezett halála után Steindl mindent

megtetett azért, hogy a kép maradjon a múzeumban. Felmerült például, hogy a festmény külön állványra állítva (!) az elnöki emelvény mögött legyen elhelyezve.[61] A végső határozat 1900. február 12-én hozatott meg, amikor Kossuth Ferenc vetette fel a kép helyének ügyét, nehezményezve, hogy miután Munkácsytól ebben a hatalmas méretben rendelték meg, most éppen a kép méreteit hozzák fel olyan akadályként, amely lehetetlené teszi az eredeti helyre való illesztését. A témához hozzászóló Thaly Kálmán érzékeltette, hogy Steindl szándékosan alakította úgy az üléstermet, hogy a kép oda be ne kerülhessen. A vitát Széll Kálmán miniszterelnök zárta le, kijelentve, hogy „a szépművészeti múzeumban, melynek építését amúgy is elrendelte a törvényhozás, a képnek megfelelő, világítás, elhelyezés szempontjából minden tekintetben megfelelő helyet kell csinálni”. [62] Szerencse, hogy minderről Munkácsy Mihály már mit sem tudott.

1900. október 24-én a *Honfoglalás* átvette az Ország-ház Építési Végrehajtó Bizottság, majd ideiglenes őrzésre átadta a Nemzeti Múzeum igazgatóságának. A díszteremben függött 1905-ig. Ekkor áthelyezték a Szépművészeti Múzeumba. 1929-ben, Scitovszky Béla házelnöksége idején építették be jelenlegi helyére, a parlamenti elnöki fogadóterem – „Munkácsy-terem” – hosszanti falára.[63]

Sajnálattal bár, de utólag igazat kell adnunk Steindl Imrénnek: a *Honfoglalás* valóban nem volt a képviselőházi ülésterembe való. Az elnöki emelvény két oldalán elhelyezett két Vajda Zsigmond-kompozíció – az 1848-as törvények kihirdetéséről és az 1867-i koronázásról – éppen jellegtelenségének köszönhetően belesimul a terem gótikus ornamentikájába.

Boros Judit

#### JEGYZETEK

1 A Munkácsy Mihály szülőházának falán 1882-ben elhelyezett emléktábla szövege. Szerzője feltehetően Literáty Ödön.

2 Az 1880. évi LVIII. törvénycikkely elrendeli a mindkét házat befogadó állandó országház építését az V. kerületi Tömő-terem, a pályázat kiírásának szükségességét, valamint azt, hogy a végrehajtással a miniszterelnököt (Tisza Kálmán) bízák meg. Zámboreszky Ilona: A magyar országház. Budapest 1937. A továbbiakban: Zámboreszky 1937.

3 Pesti Hírlap XVI. 1882. március 10., 4.: Munkácsy Budapest – Az országgyűlés lakomája Munkácsy tiszteletére.

4 Az országház építésére vonatkozó adatok forrása: Zámboreszky 1937, 18–19. Itt olvasható az Országos Bizottság tagjainak névsora is. Tudomásom szerint előkészület alatt áll egy kiállítás a budapesti Szépművészeti Múzeumban, amelynek az Országház építésével kapcsolatos kérdések széles körű bemutatása a célja. A Honfoglalás-képről legutóbb összefoglalóan: Boros Judit in: Történelem – kép. Szemelvények múlt és jövő kapcsolatából Magyarországon. Kiállítási katalógus, szerk. Mikó Árpád–Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2000, 642–644.

5 A többi tervről lásd Zámboreszky 1937, 19–22.

6 Gróf Tisza Lajos (1832–1898) 1870-ben a Fővárosi Közmunkák Tanácsának első alelnöke, 1871–1873 között miniszter, 1879 után Szeged újraépítésének királyi biztosa.

7 L. Vadas Ferenc: Programtervezetek a millennium megünneplésére (1893). Ars Hungarica. XXIV. 1996, 3–36.

8 Vasárnapi Ujság XXXVI. 1890, 23. szám (június 8.). Név nélkül.

9 Gróf Lónyay Menyhért levele Munkácsy Mihályhoz. Kelt Buda-Pesten, 1882. február 26. Magyar Nemzeti Galéria (MNG) Adattár, ltsz.: 3056/1930/59

10 A témákat „A Magyar Tudományos Akadémia palotája nagy termének falfestményekkel való díszítése ügyében kiküldött akadémiai bizottság tanácskozmánya a következő pontokban állapította meg véleményét” című melléklet tartalmazza, amelyben mint példákra, Raffaello Stanzáira, Van Eyck genti oltárára és Wilhelm Kaulbachnak a berlini múzeum lépcsőházában festett munkájára történik hivatkozás. Az Akadémia nagytermének díszítéséről l.: Kemény Mária: A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században. Kiállítási katalógus. Szerk. Szabó Júlia, Majoros Valéria. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Budapest 1992, 124.

11 Trefort Ágoston levele ismeretlenhez „Kedves Barátom” megszólítással. Kelt Budapesten 1887 április 29. MNG Adattár, ltsz.: 2460/1929. A levél címzettje feltehetően Szmrecsányi Miklós.

12 Végvári Lajos úgy véli, hogy Keleti Gusztáv és Székely Bertalan akadályozták Munkácsy hazai érvényesülését. Végvári Lajos: Munkácsy Mihály élete és művei. Budapest 1958 (a továbbiakban: Végvári 1958), 231.

13 Vasárnapi Ujság XXXVI. 1890. 40. szám (október 5.), 656.: „Alapos a remény, hogy az épülő országház Munkácsynak egy nagyobb alkotását fogja őrzni. Ugyanis dr. Szmrecsányi Miklós, az orsz. képzőművészeti társulat titkára, a társulat választmányának szept. 23-án tartott ülésén felolvastván külföldi kiküldetéséről szóló érdekes jelentését, ebben főleg említette, hogy



Munkácsy valószínűleg egy történelmi tárgyú képet fog festeni az új országház számára.

14 Vasárnapi Ujság XXXVI. 1890. 41. szám (október 12), 674.

15 *Végyári* 1958, 132. szerint a legkorábbi vázlatokon Árpád még ült, erről bővebben lesz szó a továbbiakban. Elképzelhető, hogy Munkácsy már a Szmrecsányival történt megbeszélés idején készített rajzokat a Honfoglaláshoz.

16 Vasárnapi Ujság XXXVI. 1890. 43. szám (október 26), 703.

17 MNG Adattár, ltsz.: 2498/1929

18 Az Országházépítési Végrehajtó Bizottság (1884–1906) iratai ma is országházi őrizetben és kezelésben vannak, és elvileg, az Országgyűlési Levéltárhoz tartozván kutathatóak. Gyakorlatilag azonban, az épületen végzendő folyamatos helyreállítási és karbantartási munkák miatt a Főmérnökség őrzi és használja ezt az anyagot. Lásd *Pálmány Béla: A magyar törvényhozás levéltárának rövid története és mai tagolódása. Levéltári Közlemények* 68. 1997, 1–2. szám, 223–244. Ezúton is köszönöm dr. Pálmány Bélának és munkatársainak a kutatásom során nyújtott segítséget, amely azonban, illetékesség hiányában, nem tette lehetővé a Főmérnökségen őrzött iratok átolvasását. Pedig a Honfoglalás későbbi sorsának alakulását tekintve, döntő fontosságú volna Steindl magatartásának pontos ismerete.

19 Akadémiai Értesítő X. 1899, 3. szám, 117. Idézi Zámboreszky 1937, 23.

20 Zámboreszky 1937, 109.

21 Az Annual Architecture Review 1890-es száma közöl egy rajzot, mely ezt a módosítást tartalmazza: MNG Adattár, ltsz.: 3055/1930/8

Munkácsy egyébként tisztában volt Steindl álláspontjával. Lásd: Munkácsy levele Malonyay Dezsőhöz, keltezés nélkül [1894]. Közölve: *Munkácsy Mihály* válogatott levelei. Szerk.: Farkas Zoltán. Budapest 1952, 199: „Ígaz, hogy Steindl építész úr először, miután az ő terve már meg volt állapítva, vonakodott azt megváltoztatni, de komoly és közös megbeszélés folytán Steindl úr s gróf Tisza Lajos között, teljesen beleegyezett, és maga adta a fal területének, ahova a kép függesztetni fog, méreteit.”

22 A Munkácsy Mihály szülőháza emléktáblájának leleplezésekor Literáty Ödön által 1882. évi március 3-án Munkácson tartott beszéd. MNG Adattár, ltsz.: 2086/1929

23 A háromkötetes műről lásd bővebben *Jókai Mór: A magyar nemzet története regényes rajzokban* (1854–1902). I–II. Sajtó alá rendezte Téglás Tivadar és Végh Ferenc. Budapest 1969

24 Szalay László: Magyarország története, I–IV. kötet: Lipcse 1852–1854; V–VI. kötet: Pest 1857–1862

25 Szalay 1852–54, I. 5.

26 *Jókai Mór: A magyar nemzet története*, I. kötet, 38–39.

27 A rajz- és színvázlatok időrendi sorrendjének megállapításra itt nem teszek újabb javaslatot. Vö. *Végyári* 1958, 232. A kérdéssel foglalkozott Oltványi Imre és Bényi László is az 1952-es Műcsarnokbeli Munkácsy-kiállítás kapcsán, ahol a vázlatok közül jónéhány ki is volt állítva. Lásd: Munkácsy Mihály kiállítás. Műcsarnok, Budapest 1952. július–augusztus. Katalógus Oltványi kutatásainak eredményeivel, valamint *Bényi László: A Honfoglalás kialakulása az első vázlatról a kész műig. Kézirat.* MNG Adattár, ltsz.: 19897/1977

28 *Végyári* 1958, 337. Festménykatalógus, 514. szám. Ez a vázlat van ma, Rippl-Rónai Ödön hagyományából a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum gyűjteményében, ltsz.: 55.529/1921; Festménykatalógus 517. és 518., mindkettő az egri Dobó István Vármúzeum gyűjteményében. Az 517. számú volt korábban Szmrecsányi Miklós tulajdonában.

29 *Bényi László: A „Honfoglalás” a Műcsarnokban.* Szabad Művészet VI. 1952 szeptember, 410–413.

30 *Bényi* 29. sz. jegyzetben i. m.; *Végyári* 1958, 232.

31 Ugyanezzel találta szembe magát Thorma az Aradi vértanúk és a Talpra magyar, Hollósy a Rákóczi induló, Gyárfás Jenő a Gábor Áron halála festésekor – és természetesen mindazok, akik nem a legszigorúbban vett akadémista előírások, hanem a naturalizmus irányába próbáltak történelmi kompozíciókat festeni a tizenkilencedik–huszadik század fordulóján. A kérdést Thorma viszonylag elfogadhatóan oldotta meg az Aradi vértanúkban, a képet visszafogott, „finom naturalista” párába bur-

kolva, de belebukott a Talpra magyar realizmusába. Hollósy, akit tehetsége megóvott a jelenet realista kidolgozásától, több mint húsz évig kísérletezett, ragyogó „vázlatok” sokaságát hagyva ránk, Gyárfás pedig hatalmas egyvelegét alkotta a friss, naturalista részleteknek és az élettelen sematizmusnak.

32 Munkácsy Mihály levele Szmrecsányi Miklóshoz, Párizs, 1890. december 29. In: Munkácsy Mihály válogatott levelei i. m. 188. sz. levél, 167.

33 Verescsagin kiállítása 1886. január 30-án nyílt meg a Műcsarnokban.

34 *Bényi* 1952, 410–411.

35 Salamon Ferencz történész levele Munkácsy Mihályhoz, keltezés nélkül. MNG Adattár, ltsz.: 2497/1929. A továbbiakban a levélíró röviden összefoglalja saját, A magyar hadi történethez a vezérekorában című tanulmányát.

36 *Végyári* 1958, 233. „Ecsy” néven említi Munkácsy egyik levele alapján (I. Munkácsy Mihály válogatott levelei i. m. 200. sz., 174.), de a *Kolozsvár* című lap Écsy Ferenczet Munkácsy tanítványként említi. Ennél többet eddig nem sikerült megtudni róla.

37 Hasonlóan járt el két évvel később Thorma, amikor Aradon felkutatta a vértanúk kivégzésének utolsó élő szemtanúját és az ő útmutatásai alapján igyekezett beállítani a jelenetet. *Boros Judit: Mindenki nem lehet Thorma János.* In: Bay Miklós–Boros Judit–Murádin Jenő: Thorma. Budapest 1997, 30.

38 *Mikszáth Kálmán: Párbaj kabátokkal.* In: A haldokló oroszán. Országgyűlési karcolatok. Budapest 1976, 66–67.

39 A műterem 1891 szeptember 25-én már készen állt. Munkácsy Mihály levele feleségéhez, Párizs, 1891. szeptember 25. In: Munkácsy Mihály válogatott levelei i. m. 197. sz., 172. Munkácsy már a bécsi mennyezetképet is Neuillyben festette, de akkor kölcsön műteremben dolgozott a Boulevard du Château 38. alatt. Lásd: *Gonda Dezső: Munkácsy Mihálynál.* Vasárnapi Ujság XXXVI. 1890. 23. szám, június 8. Pataky László rajzaival.

Rippl-Rónai József tehát túloz, amikor saját, Neuillybe való kiköltözését (ahol egyébként köztudottan sok művész dolgozott) eredeti ötletként tünteti fel: Rippl-Rónai József Emlékezései. Beck Ö. Fülöp Emlékezései. Bevezette, jegyzetekkel ellátta és sajtó alá rendezte Farkas Zoltán. Budapest 1957, 58–60. Annyiban igaza lehet, hogy a legtöbb festő Párizsban lakott, és csak műtermet tartott fenn Neuillyben.

40 Pataky László (1857–1912) festő 1888-ban elnyerte a Munkácsy-díjat. *Végyári* 1958, 261.

41 Munkácsy levele feleségéhez, La Malou, 1892. június 15. In: Munkácsy Mihály válogatott levelei i. m. 204. sz., 177.

42 „Halmi azt írja, hogy az áttétel a nagy vászonra befejeződött, s hogy festeni kezdenek.” Munkácsy Mihály levele feleségéhez, La Malou, 1892. június 20. In: Munkácsy Mihály válogatott levelei i. m. 205. sz., 178. Halmi Artúr (1866–1939) festő 1890-ben nyerte el az évi 6000 frankos díjat Vizsga után című képével. L. Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészklub és műpártolás Magyarországon a 19. században. Katalógus, szerk. Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1995, 302. Később sikeres arcképfestő lett Amerikában.

43 Munkácsy Mihály levele Szmrecsányi Miklóshoz, Párizs, 1893. február 5. MNG Adattár, ltsz.: 4356. Itt hívom fel a figyelmet arra, hogy a Szmrecsányihoz írott levelek hiányzó datálását valaki utólag, piros ceruzával, többnyire tévesen pótolta, hihetetlen zavart okozva az események időrendjében.

44 Munkácsy Mihály levele Szmrecsányi Miklóshoz, MNG Adattár, ltsz.: 4356. Utólagos datálása (1892 tavasz) téves.

45 *Végyári* 1958, 234.

46 Munkácsy levele Szmrecsányi Miklóshoz 1893. június 1. MNG Adattár, ltsz.: 4356; Munkácsy levele ismeretlenhez, „Kedves barátom” megszólítással. MNG Adattár, ltsz.: 2116/1927

47 Budapesti Hírlap, 1893. május 2.

48 Ez a kép, amely *Végyári* 1958 Festménykatalógusában az 538. sorszámmal van jelölve, került a vele egy időben készült nagy szénrajzzal együtt a Szegedi Móra Ferenc Múzeumba.

49 Munkácsy Mihály levele Szmrecsányi Miklóshoz, La Malou 1893 júni 1. MNG Adattár, ltsz.: 4356

50 *Malonyay Dezső: Munkácsy Mihály.* Budapest 1907, II. kötet, 77.



51 A Vasárnapi Ujság XL.1894. évi 9. száma (március 4., 141.) részletesen beszámolt az eseményről.

52 Uo.

53 Felmerült kifogásként, hogy Árpádot idegen modell felhasználásával festette Munkácsy.

54 Lásd: 51 jegyzet

55 A Honfoglalás 1905-ig a Nemzeti Múzeum dísztermében, mely egyben a felsőház üléstermüül szolgált, csak kivételesen volt megtekinthető; 1905–1929 között a Szépművészeti Múzeum egyik folyosóján látogatható volt, 1929-től az Országház elnöki szobájában jószerével hozzáférhetetlen. Az 1952-es kiállításon nemcsak a kép végleges változata, hanem annak 6 darab vázlata is szerepelt. Munkácsy Mihály kiállítás, Múcsarnok, Budapest, 1952. július–augusztus. A rendkívül alapos katalógus *Oltványi Imre* munkája.

56 Bényi László, festő, művészettörténész, a Szépművészeti Múzeum osztályvezetője, aki jórészt Oltványi kutatásaira támaszkodva rendezte meg a kiállítást. Korábban soha, sehol nem hangzott el az a vélekedés, miszerint a Honfoglalás tartalmi

alkalmatlansága miatt ne került volna a képviselőházi ülésrembe.

57 Bényi 1952, 410–413.

58 N. n.: A honfoglalás. A Hét V. 1894, 9. sz., 208.

59 Munkácsy Mihály levele Malonyay Dezsőhöz, keltezés nélkül. Idézi Bényi 1952.

60 A Miniszterelnökség iratai: Magyar Országos Levéltárban, 2255/1894 sz. Idézi *Fejős Imre*: Adatok Munkácsy Mihály „Honfoglalás” című képe történetéhez. Kézirat é. n. MNG Adattár, Bényi László iratai között. Ltsz.: 21400/1982

61 758. számú miniszterelnöki Jelentés az állandó országház építésének előrehaladásáról az 1898. évben. a Magyar Országgyűlés Képviselőházának iratai. Irományok. Nyomtatvány. Az Országgyűlés Irattári és levéltári osztályán, számsorrendben.

62 A Magyar Országgyűlés Képviselőházának naplókötetei. 527. ülé. naplókötetei. 527. ülé. Nyomtatvány. Az Országgyűlés Irattári és levéltári osztályán, számsorrendben.

63 Zámboreszky 1937, 114. L. még: 55. sz. jegyzet

## ADATOK A MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSSÉG TÖRTÉNETÉHEZ II.

### NAGYKANIZSA

A Dél-Dunántúl – Pécs kivételével – mindmáig fehér folt a magyarországi ötvösség térképén. Egy szerencsés véletlen fordította figyelmemet erre a területre. Ugyanis nemrégiben a Balaton-felvidék egyik fürdőhelyének régiségüzletében egy kávéskanalat találtam három jeggyel:

A KUGLER



CANTISCHA

A próbajegy – amelynek első számjegye csak sejtethető és ezért alakja bizonytalan – és a kiírt nevű mesterjegy mellett szerepelt a „Canischa” helybélyeg is. Bár az ország területén egykor több Kanizsa város, illetve mezőváros volt, a helynév és az ötvös neve együtt Nagykanizsára utalt, mivel az itteni – igaz, hogy jóval későbbi – címjegyzékben [1] megtalálható volt Kugler Antal, akinek apja, ha igazolható, hogy ötvös volt, lehetett a kávéskanal készítője. Ez indította el a Nagykanizsa ötvösségét, ha tárgyakban nem is, de mestereiben feltáró kutatást.

Nagykanizsa iparával már foglalkoztak korábban is.[2] Ezek a kutatások elsősorban statisztikai jellegűek voltak, de igazolták, hogy az ipar differenciáltsága és az iparosok, illetve a polgári réteg létszáma olyan volt, hogy megjelenhettek és megjelentek a luxusiparok is. Ezt elősegítette, mert igényelte a Nagykanizsán a török háborúk óta mindig nagy létszámban jelenlevő katonaság is. Az eddigi kutatások kimutatták, hogy legalább 1770-től 1-1 ötvös mindig működött Nagykanizsán, de ezek nevét, a feldolgozás jellegéből következően, nem közölték, s így most a kutatást lényegében előlről kellett kezdeni.

A kutatás alapját Zala vármegye általános adóalapösszeírásai 1699–1799 közti jegyzékei,[3] Nagykanizsa mezőváros összeírásainak 1773–1829 közti jegyzékei,[4] a Polgárok Lajstroma (1745–1825)[5] és mindenekelőtt a nagykanizsai egyházi anyakönyvek[6] képezték. Ezekre egyenként és külön-külön nagykanizsai vonatkozásban a továbbiakban nem fogok hivatkozni.

A nagykanizsai adóösszeírásokban a 18. század közepe előtt nem jelezték az adóalanyok foglalkozását és az anyakönyvekben is csak a legtrikább esetben szerepel mesterség. Sőt, az anyakönyvek még később is, körülbelül a 19. század közepéig csak szórványosan tüntették fel a foglalkozásokat, ami nagyon megnehezíti az egyes mesterek utáni kutatást. Ebben a korai időszakban segítségül hívhatjuk a családneveket. A Petrus Lakatjártó (1693), Michael Szíjártó (1694), Michael Knopfmacher, Stephanus Szekrényiartó, Georgius Csismamacher (1699), Jacobus Gombkötő (1717), Georgius Figulus (1725), Mathias Cothurnarius (1726) stb. nevek viselőinek foglalkozása nagy valószínűséggel megegyezett családnevével. Természetesen az ötvösségre utaló, magyar és délszláv családnevek (Ötvös, Koloncsia, Zlatar, Zrebernar) ugyanígy megtalálhatók. Viselőik között lehetnek olyanok, akik foglalkozásukra nézve is ötvösök voltak, de minthogy eddig nem találtam olyan adatot Nagykanizsán 1750 előttről, ami ötvösök működésére utalt volna, biztosan nem állíthatom. Azonban, hogy feltevésem helyes lehet, mutatja az ugyancsak Zala megyei Légrád esete, ahol 1728-ban Georgius Eötvös aurifaber és Marcus Eötvös aurifaber szerepel az adóalapösszeírásban.[7] de még az 1770-es Zala megyei összeírásokban is szerepelnek a foglalkozásukkal azonos családnevet viselők. Például Sümegen Joannes Gombkötő nodularius, Keszthelyen Joannes Gombkötő nodularius, Zalaszentgróton Laurentius Gombkötő nodularius, és a sort még lehetne folytatni.[8] Az is feltűnő, hogy egy-egy Ötvös családnevi rendszerint csak egyszer vagy kétszer fordul elő az anyakönyvben. Ilyenkor joggal gyanakodhatunk arra, hogy tényleges családneve más volt, és mivel többször azon is szerepelt, nem tudjuk azonosítani. A későbbi kutatás segítésére mindenesetre felsorolom 1750-ig az Ötvös családnevet viselőket első, és 1750-ig utolsó előfordulásuk évével. Megemlítem a nőket is, persze náluk a családnevét az apjuk vagy férjük foglalkozására utalhat.

1692-ben keresztszülő Marianus Ötvös, aki lehet, hogy azonos az 1714-ben ugyancsak keresztszülőként megjelenő Marianus Zrebernarral.



Martinus Ötves keresztszülő 1693-ban, 1696-ban és 1699-ben. Valószínűleg azonos azzal a Martinus Ötvessel, akinek Catharina nevű feleségétől 1694. november 30-án született Andreas nevű fia, és akinek Anna nevű leánya 1700. február 20-án ment férjhez Nagykanizsán. Lehet, hogy vele azonos az 1695-ben keresztszülő Martinus Ezöst is, sőt, az 1711-es összeírásban szereplő Ötvös Márton, illetve az 1715-ös összeírásban Martinus Ötvös.

1691. január 7-én Joannes Eötvös feleségül vette Récsei Mihály Eva nevű leányát, 1701. március 4-én Joannes Ötves viduus pedig Varga Mátyás Susanna leányát. Valószínűleg azonosak.

1696. november 8-án ment férjhez Nagykanizsán Anna, Mathaeus Ötves Eszekiensis özvegye.

Stephanus Ötves és Maria Ötves leánya Susanna 1693. január 12-én született, Stephanus Ötves 1694-ben pedig keresztszülő is volt. Nem valószínű, hogy azonos lenne az 1746. március 15-én elhunyt Stephanus Ötvessel, akiről azonban más adat nincs.

1692-ben keresztszülő Susanna Eötvös.

1693. szeptember 13-án született Mathias Ötvös és Catharina leánya, Barbara. Lehet, hogy ő lett az alább elsőként következő Ötvös György felesége?

Georgius Szrebernar és Barbara 1722. február 15-én kötöttek házasságot. Georgius Etvess és Barbara Etvessin fia, Josephus 1723. március 18-án született. Talán ez a Barbara Ötvös keresztszülő 1733-ban. Ugyanekkor Georgius Ötves és Maria Ötves leánya, Marianna 1727. augusztus 22-én született. Ez már valószínűleg másik Ötvös György volt. Viszont Georgius Ötvös viduus 1734. május 9-én vette feleségül Magdalena Kapitánt, akitől született két fia: Georgius (1735. január 12.) és Andreas (1739. november 21.). Ez az Ötvös György az előbbieket egyikével lehetett azonos. Magdalena Ötvös vidua 1758. március 6-án halt meg 40 éves korában. Férje tehát már előbb meghalt.

1721. február 3-án ment férjhez Michael Lazlohoz Margarettha Ötves.

Joannes Ötves és Eva Karácsony három gyermeke is szerepel az anyakönyvben: Marina (1695. február 24.), Elisabetha (1697. szeptember 1.) és Franciscus (1700. január 30.). Lehet, hogy Marina azonos azzal a Maria Szrebernarral, akinek Stephanus Derbich volt a férje és 1740. augusztus 16-án Éva nevű leánya született, illetve azzal a Marianna Derbits vidua aliter Ötvössel, aki 91 éves korában 1786. február 13-án halt meg.

A már említett két Joannes Ötvös valamelyike lehet az 1711-es összeírás Ötvös Ivánja, illetve özvegye az 1715-ös összeírásban szereplő relictia Joannis Ötvös.

Az 1715-ös összeírásban szerepel Antonius Ötvös is. Valószínűleg azonos az 1718-ban és 1725-ben keresztszülőként megjelenő Antonius Ötvössel, illetve azzal az Antonius Etvessel, akinek Maria nevű feleségétől 1720. november 6-án született Maria nevű leánya. Felesége pedig azonos lehet az 1722-ben keresztszülő Maria Ötvössel.

1722-ben és 1723-ban keresztszülő Andreas Ötvös. Lehet, hogy azonos azzal az Andreas Etvessel, aki 1748. március 30-án halt meg (kora nincs az anyakönyvben), de lehet, hogy azzal az Andreas Kolongyarral, akinek felesége, Marianna 1756. június 11-én halt meg 25 éves korában.

Michael Kolontsik és Dorothea Kolontsikin két gyermeke Catharina (1724. március 17.) és Georgius (1727. március 25.). Ez a Dorothea azonos lehet az 1715-ben keresztszülő Dorothea Kolongyával. 1732-ben keresztszülő Michael Ötvös. Ő lehet, hogy az előző Michael

Kolontsikkal azonos, de valószínűbb, hogy azzal a Michael Ötvössel, akinek Marianna nevű feleségétől 1735. február 23-án született Dorothea nevű leánya (ugyanis tudunk egy Michael Kolongyáról is, aki 1743. december 10-én halt meg). Ő viszont valószínű, hogy azonos azzal a Michael Ethvissel, akinek fia, Jacobus 1747. július 11-én született, és felesége ekkor Maria Kovach (valószínűleg azonos az előző Mariannával). Ez a Michael Ötvös lehetett házassági tanú is 1744-ben és 1747-ben. 1749. február 16-án Michael Ötvös viduus feleségül vette Adamus Betse özvegyét, Judithát. Michael Ötvös és Juditha Bali fia, Joannes 1750. április 24-én született. Talán az ő gyermekük az 1753. október 24-én egyhónapos korában elhunyt Helena is.

Juditha Szrebernarnak és férjének, Georgiusnak (vezetékeve sajnos olvashatatlan) 1722. február 1-én született Catharina nevű leánya. Kérdés, hogy azonos-e azzal a Georgius Monar-Juditha Etves házaspárral, akinek Eva nevű leánya 1740. szeptember 23-án született?

Joannes Szrebernar és Catharina leánya, Maria 1734. február 22-én, Joannes Ötvös és Catharina Jurek leánya, Elisabetha 1739. szeptember 2-án, Joannes Ötvös és Catharina (vezetékeve nincs az anyakönyvben) két fia, Franciscus 1744. október 8-án, Joannes 1747. szeptember 24-én született. Valószínűleg mindhárom házaspár azonos, és ez a Joannes Ötvös volt házassági tanú 1747-ben is. Viszont 1758. április 24-én elhunyt egy Joannes Ötvös 40 éves korában, aki az előző három bármelyike lehetne, de lehet egy negyedik is. Ugyanígy kérdéses, melyikük volt az a Joannes Eötvös, akinek Catharina nevű felesége 1759. december 25-én halt meg (korát sajnos nem adja meg az anyakönyv). Viszont Joannes Szrebernar fenti Maria nevű leánya lehetett az a Marianna, aki mint Joannes Ötvös leánya 1751. február 7-én ment férjhez Georgius Trumbolthoz. Ki lehetett hármuk (vagy négyük) közül az a Joannes Ötvös Knisicz, akinek felesége (nyilván már második felesége) Marianna 1772. december 20-án 50 éves korában halt meg?

Végül már az önkényesen választott korszakhatáron túl, 1750. augusztus 8-án született Laurentius, Georgius Kolongya és Barbara fia. Ugyanennek a Georgius Kolongyának lehetett leánya a féléves korában elhunyt Mária.

Az Ötvös családnév még 1750 után is gyakori, de feltehető, hogy ekkor már csak ritkán jelzi viselője foglalkozását. Később, amikor gyakrabban tüntetik fel az anyakönyvek a foglalkozást, sokféle mesterséget íznek az Ötvösök, de fémműves még csak véletlenül sincs közöttük. Erre is idézek egy jellemző példát: 1775. június 22-én halt meg ötvenéves korában Joannes Eötvös vel Kuldsmid pileator Canisiensis. Ő azonos egy, a 18. század közepére keltezhető, dátum nélküli összeírásban szereplő Gultsmit János sövegjártóval. Megjegyzem, ebben az összeírásban, amelyben szerepel a foglalkozás, több Ötvös családnév is van, de mindegyik foglalkozás nélkül, ami arra utalhat, hogy valószínűleg földművesek voltak. A 19. század elejétől pedig többségük már biztosan nem iparos volt, hanem földműves.

Az első, foglalkozás szerint is azonosítható ötvös Nagykanizsán az 1755-ös összeírásban megjelenő Kovács István. Azonban a helyzet nem ilyen egyértelmű. Ugyanis a következő, 1757-es összeírásban már három Kovács István is szerepel. Egyikük hajtó, másikuk foglalkozása nincs megadva, a harmadik pedig gombkötő. Valószínűleg ő a korábbi összeírás ötvöse, és ő az a Kovács István nodularius is, aki az 1771-es összeírásban is szerepel még (sajnos az anyakönyvben a sok egy-



forma név és a foglalkozások hiánya miatt nem sikerült azonosítani). Ez a tény magyarázatot igényel. A gombkötők (nodularius, nodularius hungaricus) textilanyagokból, selyemből, bőrből készítették termékeiket, míg a fémből, fából, szaruból készült gombok a gombosok, gombkészítők (nodifex, Knopfmacher) termékei. Sajnos az anyakönyvek és az összeírások nem következetesek a két szakma, egyes személyeknél különben is átfedésre kerülő megkülönböztetésében. Különösen igaz ez a kisebb városokban, mezővárosokban. A gombkészítők, különösen ahol nem volt ötvöscéh, Nagykanizsán pedig nem volt, ezüstből is készítették gombokat és egyéb ruhadíszeket, csatokat stb., mivel erre a polgárság részéről is mutatkozott igény. Ezzel a szakképzett ötvösök is foglalkoztak más megrendelés hiányában. Az ezüstgombokat készítő nodifex, nodularius a környezete, az anyakönyvet vezető, az összeírók szemében számíthatott ötvösnek, minthogy tevékenysége ténylegesen ötvösmunka volt. Ezért még a kései utókor kutatója is elfogadhatja a kortársak ítéletét. Hasonló a helyzet a sárgarézművesekkel (aurichalcharius, aerifex, aerifusor, Gürtler, Gelbgiesser) is, de egy kicsit még bonyolultabb. Ugyanis az ő készítményeik szinte az ötvösök teljes kínálatát lefedték, akik kevésbé tehető megrendelők részére természetesen dolgoztak rézből is.[9] Győrben egyes sárgarézművesek ezüstből készült tárgyaikra néha még mesterjegyet is ütöttek, az ötvösök tiltakozása ellenére.[10] Alább Nagykanizsáról is említek még további ötvösöket, akik ténylegesen gombkészítők vagy sárgarézművesek voltak.

A már idézett 1757-es összeírásban fordul elő először Szájvert János ötvös, de szerepel egy keltezetlen összeírásban is, amit a levéltár rendezői a 18. század közepére datáltak. Azonban, mivel a keltezett 1755-ös összeírásból Szájvert még hiányzik, ez a descriptio csak 1757-nél későbbi lehet. Szájvert (Saibert, Szaivert, Szeifert, Seiffert, stb.) János ötvös, aurifaber 1724 körül született és (ha az anyakönyvnek hinni lehet) ötvenéves korában halt meg 1774. április 9-én. Szerepel az 1770-es, 1771-es és 1773-as összeírásban, de ez utóbbi nem jelzi a foglalkozást. Az 1775-ös és 1776-os összeírásban Joannes Szájvert aurifaber özvegye szerepel, sőt említik az 1777, 1778, 1779-es összeírások is, de már a foglalkozás megjelölése nélkül. Joannes Szájvert felesége Marianna (Anna Maria, Anna) Szaniszló (Sanisla, Stanislo) volt. Négy gyermekük született.[11]

Az 1770-es összeírásban tűnik fel Wenceslaus (Venczl) Mathesi (Mathesy) gombos. 1771-ben nodifex, ugyanígy az 1775-ös, 1776-os, 1777-es összeírásban, de 1773-ban és 1778-ban foglalkozás nélkül, mígnem 1779-ben – és ekkor szerepel utoljára – aurifaber. Valószínűleg már 1770 előtt is működött, de a 60-as évekből hiányoznak (vagy nem készültek) a kanizsai összeírások. Az anyakönyvben Wenceslaus Mathesi már 1755-ben megjelenik, mint keresztapa. Első felesége Marianna (Anna Maria) Kohnin 33 évesen halt meg 1768. március 21-én. Három leányuk volt.[12] Mathesi 1770. augusztus 21-én újra megházasodott. Második feleségétől, Marianna (Maria Anna) Bernhardtól két leánya született.[13] Az anyakönyvben utoljára 1778-ban szerepel, ekkor házassági tanú. Halálának dátumát nem találtam meg, talán elköltözött Kanizsáról.

Az 1778-as összeírásban bukkan fel Franciscus Studeczky nodifex. 1778. szeptember 17-én vették fel a polgárok közé. Születési helyül Kanizsát jelölték meg, foglalkozása rézműves! 1779-ben azonban mint aurifaber

szerepel már az összeírásban. Ő 1745 körül született és 1785. április 12-én halt meg 40 éves korában. Felesége Josepha Kileczki (Kilicskin) volt, akitől öt gyermeke született.[14] Az özvegy Josepha Studeczky 1812. március 27-én halt meg 58 éves korában. Franciscus Studeczky harmadik fia, Antonius 1779. március 14-én született, 1805. augusztus 5-én lett polgár, foglalkozása aranyműves. Az 1806-os összeírásban pedig már szerepel Studeczky Antal ötvös. Ezután szerepel még az 1807 és 1816 közötti összes összeírásban, mindig ötvös foglalkozással. 1817-ben már nem írták össze, és a Polgárok Lajstromából is kihúzták.[15] Antonius Studeczky aurifaber Pécssett kötött házasságot Theresia Pantllal,[16] négy gyermekük született.[17] Studeczky Antal 1818. május 2-án halt meg, Theresia Partl (Pantl, Bartlin, Partlin) 1844. február 12-én 58 éves korában. Ekkor Csonka Ferenc felesége volt.

1791. január 10-én került a polgárok közé Szanveber (Szambeber, Samweber, Szandweber, Santveber, stb.) András, az 1763-ban Tatán született rézműves. Egy 1796-os anyakönyvi bejegyzés Gürtlernek mondja, de az 1800-as és 1801-es összeírásban nodularius, az 1803 és 1818 közötti összeírásokban gombos (nem gombkötő, mint a többi hasonló foglalkozású ezekben az összeírásokban), az 1821-es, 1822-es és 1823-as összeírás nem adja meg foglalkozását, az 1826-os, 1828-as és 1829-es összeírásban rézműves, de a halálakor az anyakönyvbe mint aranyművest írák be. Szanveber András 1791. október 24-én feleségül vette a 24 éves özvegyet, Barbara Tantzenbergert, akitől 14 évi házasságuk alatt (Barbara 1805. július 27-én halt meg) hat gyermeke született.[18] Fél év múlva újra megházasodott. 1806. január 8-án feleségül vette Barbara Pfafft, aki 65 éves korában, 1852. március 29-én halt meg. Nyolc közös gyermekük volt.[19] Szanveber András 1835. február 22-ig élt. Leszármazottai között, akik pedig a 19. század végéig kimutathatók Nagykanizsán, nem volt ötvös.

A karintiai születésű 41 éves Gregorius Mochina aurifaber 1786. február 28-án vette feleségül Nagykanizsán a 31 éves Catharina Bernhardtint, aki rokona volt Mathesi második felségének. Mochina nem fordul elő többször Kanizsán.

1802. november 4-én vették fel a polgárok közé Nagykanizsán Stokker (Stocker, Stöcker) Károly aranyművest. Carolus Leopoldus Stöcker 1766. április 11-én született Pécssett Philippus Stöcker és Anna Maria gyermekeként. Itt lett aranyműves. A pécsváradai születésű Catharinát (vezetéknéve nem volt meg az anyakönyvben) vette feleségül, valószínűleg Pécsváradon, mivel a pécsi anyakönyvben házasságkötésük nem szerepel. 1789. november 13-án született fia, Josephus, kinek születése után elvesztette feleségét (1790. február 1.).[20] Ezután átköltözött Nagykanizsára, ahol számos rokona (névrokona?) élt, de a köztük levő rokoni kapcsolat kiderítése nem sikerült. Szerepelt, mint aurifaber már az 1800-as összeírásban, majd 1801–1818 között az összes összeírásban mint aurifaber vagy ötvös (a nyelvtől függően), 1821-ben és 1822-ben nincs a foglalkozása feltüntetve, utoljára az 1823-as összeírásban szerepel, ekkor Ötvös a foglalkozás megjelölése. 1826-ban még összeírják özvegyét, de foglalkozást nem tüntetnek fel. Stokker Károly 1801. április 13-án vette feleségül az 1785. január 15-én született Catharina Kleint, a pettaui születésű, 1759 óta kanizsai polgár Josephus Klein kolompár (rézműves) leányát. Kilenc gyermekük született.[21] Stokker Károly 1824. január 3-án halt meg.



Ez idő tájt jelenik meg Nagykanizsán a vándorló ötvöslegény (sodalis vagabundus aurifaber) Joannes Postiansütz, aki itt halt meg 46 éves korában, 1827. április 11-én.

Az 1821-es összeírásban jelenik meg először Landpauer Antal, ekkor a foglalkozása megjelölése nélkül, majd 1822 és 1829 között az összes összeírásban mint ötvös, beleértve az 1828-as országos összeírást is, amelyben ő az egyetlen nagykanizsai.[22] Landbauer (Landpauer, Landbaur, Lampauer, sőt: Lang Paur) Antal azonban az anyakönyvekben nem szerepelt, így nem tudni mikor, hol született, meddig élt Nagykanizsán. (Lehet, hogy rokona volt a Nagykanizsán 1798. március 4-én 18 évesen elhunyt, a horvátországi Körösből származó Josephus Landauer gombkötő legénynek, vagy az 1780. május 30-án Nagykanizsán házasságot kötött 55 éves, stájer származású özvegy Josephus Lanpauernak, esetleg annak az Ignatius Lantbauernek, akinek fia, Antonius 1815. február 11-én halt meg kéthónapos korában. Ezek mind csak egy-egy alkalommal fordulnak elő.)

1841. április 13-án halt meg Nagykanizsán Fritz Pál stájer származású nőtlen aranyműves 38 éves korában. Lehet, hogy éltek rokonai Nagykanizsán (1819 és 1823 között három gyermeke született itt Joannes Georgius Fritz Kovácsnak és Josepha Millernek), de ez nem derül ki az anyakönyvekből.

Az 1840-es évek elején jelent meg Nagykanizsán az Ausztriából származó (születési helyét egyszer Golleon, egyszer Gollár, egyszer Kohlern alakban adja meg az anyakönyv) Kugler Antal aranyműves, a bevezetőben említett kávéskanál, mind ez ideig az egyetlen Nagykanizsához kapcsolható tárgy készítője. Mi hozta Nagykanizsára, voltak-e itt rokonai neki magának (1770. február 11-én Nagykanizsán házasodott Ignatius Kugler, 1749 és 1752 között többször szerepel keresztszülőként Paulus Kugler, de a kapcsolatot nem lehet kimutatni) vagy ekkori feleségének, Kossányi Karolinának (több Kossányi, Keschányi élt ekkor Nagykanizsán, de rokonságukat Karolinával nem sikerült meghatározni), vagy esetleg a Landbauer ötvös elköltözése (?), Sanveber és Fritz aranyművesek halála utáni kedvező megélhetési lehetőség vonzotta, nem tudni. Az 1826 körül született Kossányi Karolina (27 éves korában halt meg 1853. június 13-án) már nem az első felesége volt. Még Grácban született Julianna nevű leánya, aki 1856. július 28-án halt meg 18 éves korában, és így koránál fogva nem lehetett Karolina gyermeke, de feltételezhető édesanyjáról semmit sem tudok. Kugler Antal és Kossányi Karolina házasságkötésének helye és ideje szintén nem derült ki. Hat gyermekük született.[23] Karolina halála után másfél évvel, 1854. november 27-én Kugler Antal nőül vette Ernst Elisabethát, aki azonban már 1856. július 15-én meghalt. Születési helyéül házasságkötéskor Kohlstätten (Alsó- és Felső-szénégető), halálakor Szombathely szerepel. Gyermekek nem született. Kugler Antal még ugyanebben az évben, 1856. szeptember 15-én feleségül vette a deveceri születésű özvegy Leitner Rozáliát. Tőle hét gyermeke született.[24] Leitner Rozália 1877. június 4-én 42 éves korában, Kugler Antal 1882. december 7-én 72 éves korában halt meg, az anyakönyv szerint végelgyengülésben.

Két fia követte az apa mesterségét: a Kossányi Karolinától 1846. március 5-én született Adolf, aki 34 éves korában, 1880. június 26-án halt meg (róla több adat nincs) és Antal, Leitner Rozália fia, aki 1860. augusztus 16-án született. Kugler Antal Csermák Paulával keresztszülő 1889-ben (talán leánya az alább említendő Cser-

mák Károly aranyművesnek, de egyelőre nem tudni, Kugler felesége volt-e), és szerepel Nagykanizsa 1908-as lak- és címjegyzékében is.[25] A műhely élén 1938-ig áll Kugler Antal,[26] ezután 1939–1944 között özvegy Kugler Antalnén,[27] 1944 és 1948 során pedig Kugler Elemér és Kugler Lajos, nyilván a fiaik.[28] Ezután nincs adatom a műhelyről. Eddig sajnos nem sikerült ifjabb Kugler Antal további életrajzi adatait (házasságkötés, gyerekek születése, halála) feltárni, de a 20. század már különben is kívül esik vállalt kutatási területemen.

Az 1850-es évektől Kugler Antal mellett több ötvös, aranyműves is működik Nagykanizsán hosszabb-rövidebb ideig. Közöttük a legidősebb a még az előző században, 1787 körül született Auerbach Frigyes. A nagykanizsai anyakönyv szerint Fridericus Auerbach aurifaber és a néhai Regina Kovács leánya, Terézia 1858. február 15-én ment férjhez Nagykanizsán Schlehta Ferenc festőhöz. Teréz – az anyakönyv szerint – Pesten született, és házasságkötéskor 43 éves volt.[29] Fridericus Auerbach aurifaber és Regina Schmid (azaz Kovács!) leánya, Elisabetha 1827. október 26-án született Győrszigeten.[30] Valamikor ezután költözhetett, talán felesége halála, esetleg leánya házassága után, Auerbach Frigyes Nagykanizsára. Az özvegy Auerbach Frigyes aranyműves 1863. január 25-én halt meg itt. Valószínűleg az ő fia volt Auerbach Frigyes lakatos, aki a nagykanizsai anyakönyv szerint Győrben született 1819 körül, legalábbis a Forintos Julival kötött második házassága (első felesége, Huntik Katalin 1863. március 2-án halt meg 28 éves korában) alkalmával, 1865. november 16-án tett bejegyzés szerint. Ez jól illeszthető lenne Auerbach Frigyes ötvös Pest–Győr–Nagykanizsa-életútjába, de Auerbach Frigyes lakatos halálakor 1879. szeptember 3-án (iszákos elmezavarodottságában felakasztotta magát – az anyakönyv szerint) 68 évesnek mondják és az ebből meghatározható 1811-es születési dátum már zavart okoz. Túl nagy a különbség 1811 és 1819 között, ennyit nem szoktak eltérni az egykori bejegyzések és apjának ebből meghatározható Győr–Pest–Győr–Nagykanizsa-életútja is valószínűtlenebb. Ennek ellenére nem zárható ki az apa–fiú kapcsolat.

Josephus Kuhn (Kunn, Khan) aurifaber Szegeden született 1814 körül. 1848-ban feleségül vette Zechmeister Máriaét. Első gyermekük Marcaliban született, és mint lakatoslegény Nagykanizsán halt meg 19 éves korában. (Sajnos a szülők házasságkötését Marcaliban nem találtam meg.) A házaspárnak Kanizsán két gyermeke született.[31] Kuhn József 44 éves korában halt meg 1858. szeptember 26-án. Czegmeister Mária 1861-ben Ludovicus Kuhn aurifaberrel együtt volt keresztszülő. Erről a Kuhn Lajosról, aki talán Kuhn József testvére volt, semmi más adatot nem találtam.[32]

1810 körül született Szigetvárott Milhoffer Sándor aranyműves. 1840 körül vehette feleségül Haber (Hacker?) Teréziát. Két fiuk született, mindkettő folytatta apja mesterségét. Milhoffer Sándor 1890. június 22-én halt meg 80 éves korában, felesége már jóval előbb, 1875. február 21-én 60 évesen. Az idősebbik fiú, Milhoffer József, aki eddig ismeretlen időpontban, de még 1886 előtt nevét Berényre (Berényire) magyarosította, 1842 körül született. 1886. július 25-én vette feleségül Kraus Katalint. Berény József 1908-ban szerepelt a kanizsai címjegyzékben,[33] 1912-ben pedig az 1895-ben alakult, A magyar arany- és ezüstművesek, ékszerészek, aranyverők, órásk és óratokkészítők és kereskedők országos szövetségének vidéki rendes igazgatósági tagja.[34] A Berény József és fia aranyműves cég 1944-ig működött



Nagykanizsán.[35] Milhoffer Sándor fiatalabbik fia, Edmund (Ödön) 1845. október 22-én született. 1875. május 17-én feleségül vette Bettlheim Zsófiát. Három leányuk született.[36] Felesége halála, 1883. október 26. után újra megnősült. Bettlheim Klementinát (valószínűleg első felesége rokonát) vette feleségül (a házasságkötés időpontját nem találtam meg), akitől egy leánya, Frigyeske született 1887. október 21-én. Milhoffer Ödön is szerepel az 1908-as címjegyzékben,[37] de ezután már nincs róla adatom.

Ebben a címjegyzékben a negyedik Nagykanizsán működő aranyműves Hamburger Miksa, akit azonban nem találtam meg az anyakönyvekben.

1862-ben házasodik Nagykanizsán két kiszolgált katonára, akinek foglalkozása aranyműves volt.

Raab Ferenc (Franz Xaver Raab) Raab Keresztély győri ötvösmester legkisebb fia, 1827. december 3-án született Győrött. Apjánál volt inas 1840 és 1844 december 28. között.[38] 1848 nyarán bevonult a Győrött felállított 5. honvédszászlóaljhoz, amellyel valószínűleg részt vett a délvidéki harcokban.[39] A szabadságharc után számos sorstársához hasonlóan, kényszerorozás révén tovább katonáskodhatott. Így kerülhetett leszerelése után Nagykanizsára, ahol 1862. szeptember 14-én született Treszka leánya, akinek édesanyját 1862. szeptember 22-én feleségül vette. Házassági tanúja Kugler Antal volt. Ekkor említi az anyakönyv kiszolgált katonaként. Leánya már 1862. október 9-én meghalt. Raab Ferenc ezután újra eltűnik szemünk elől. Talán – kis szerencsével – egy másik dunántúli városban újra megtaláljuk.

Ugyancsak kiszolgált katonára, így valószínűleg Raab Ferenc sorstársa az a Csermák Károly aranyműves, aki 32 éves korában, 1862. november 4-én feleségül vette Burghart Franciskát. Mindkettőjük születési helye a Zala megyei Lazsnak. Róluk több biztos adatom nincs. Talán leánya lehetett az a Csermák Paula, aki 1889-ben Kugler Antallal, 1890-ben Csermák Károly postamesterrel (bátyja?) keresztszülő.

Érdekes kiegészítéssel szolgál a pécsi ötvösökhöz a nagykanizsai anyakönyv. Magdalena Litter, Aloysius Geszler aurifaber özvegye 1860. február 1-én feleségül ment Krausz Vilmos székesfehérvári születésű késműveshez. Mivel Geszler Alajos foglalkozását a pécsi anyakönyvekben sehol nem találtam meg, korábbi tanulmányomban csak futólag tettem róla említést mint Georgius Geszler aurifaber fiáról,[40] ezért itt a rá vonatkozó adatokat részletesen ismertetem. Aloysius Geszler,

Georgius Geszler aurifaber fia, Pécsen született 1800. június 27-én és ott is halt meg 1857. december 31-én. Magdalena Bittert (Littert) vette feleségül (valószínűleg nem Pécsen), akitől két fia született: Antonius (1819. május 3–1821. március 12.) és Jacobus (1821. november 16.).[41] Ezzel újabb névvel bővült a pécsi ötvösök sora.

Érdekes adattal bővíthető Gerstner Antal előbb esztergomi, majd varasdi ötvös életrajza is.[42] Gerstner Antal és Schwartz Teréz fia, Adolf 1846-ban (ez a Varasdra költözés éve!) született Varasdon. Gerstner Adolf cukrász (az 1880-as években már kereskedő) 1874. február 12-én feleségül vette Nagykanizsán Neusiedler Saroltát. Öt gyermekük született.[43]

Az eddigiek már csak néhány szórványos adattal bővíthetők. Hornhetzky (Horsetzky) Gyula nagykanizsai születésű nőtlen aranyműves 1883. április 5-én halt meg 31 éves korában. Anton Somogyi Goldschmied, Heinrich fia, Kaposváron született, és Nagykanizsán halt meg 1874. március 28-án 23 éves korában. Anhalzer Henrik aranyműves, Anhalzer Bernát cipész és Neufeld Kati fia 22 éves korában nősült meg Nagykanizsán, 1888. május 24-én. Felesége Lausch Leontina, akitől három gyermeke született.[44] Vinkler Vilmos ékszerész, nagykanizsai lakos és Halasi Mária keresztszülők voltak 1894-ben. Lichtenberg Lipót aranyműves fia, Lichtenberg Izidor ügyvéd Károlyvárosban született és 28 éves korában 1895. június 23-án Nagykanizsán feleségül vette Goldschmied Gizellát. Aranyműves apja ekkor zágrábi lakos.

Ezzel végére értünk a Nagykanizsán, a 19. század végéig működött ötvösök, aranyművesek ismertetésének. A folytatást már nem tekintem feladatommak, bár előzőleg a Kugler és Berény cégeknél már tettem hosszabb távú kitekintést egészen a következő század közepéig. Ezekben az esetekben viszont folytonosság volt a korábbi, még a céhes időkben működött mesterekkel. A Nemesfémipari Évkönyvekből rajtuk kívül még mintegy húsz aranyműves, ékszerész neve gyűjthető ki, de mivel ezek már nem kapcsolhatók a korábban itt működött mesterekhez, ismertetésüktől eltekintek.

Sajnálatos hiányossága ennek a tanulmánynak, hogy mindössze egyetlen emlék, egy szerény kávéskanal azonosítható mint nagykanizsai mester munkája. A további tárgyak felkutatása helyben történhetne, amihez remélem a közölt ötvösjegyek és az életrajzi adatok segítséget nyújtanak.

Grotte András

## JEGYZETEK

1 Nagykanizsa r.t. város lak- és címjegyzéke 1908. Ezért az adatért, valamint a Polgárok Lajstroma adataiért ehelyütt is szeretnék köszönetet mondani Kunics Zsuzsa muzeológusnak, a Thúry György Múzeum munkatársának.

2 *Lendvai Anna*: A nagykanizsai iparosok a XVIII.–XIX. század fordulóján. In: A Magyar Tudományos Akadémia pécsi és veszprémi akadémiai bizottságának értesítője. A Dunántúl településtörténete II/1. 1767–1848. A pécsi településtörténeti konferencia anyaga. Pécs 1977, 185–194. *Uő.*: Zalai mezővárosok kézművesiparának összehasonlító vizsgálata a XVIII.–XIX. században. III. Nemzetközi Kézművesipartörténeti Konferencia. Veszprém 1978. In: MTA Veszprémi akadémiai bizottságának értesítője II. Veszprém 1979, 211–217. *Kerecsényi Edit*: Adatok Nagykanizsa településtörténetéhez a Polgárok Lajstroma (1745–1825) alapján. Zalai gyűjtemény 8. Közlemények Zala megye közgyűjteményeinek kutatásaiból. Zalaegerszeg 1978, 122. *Uő.*: Adatok Nagykanizsa benépesedéséhez: A Polgárok Lajstromába

1745–1825 között bejegyzett személyek foglalkozás és születési hely szerinti összetétele. VI. Kézművesipartörténeti Szimpózium. Veszprém 1988. MTA Veszprémi akadémiai bizottságának kiadása. Veszprém 1989, 225–232.

3 Zala megyei levéltár. Zala vármegye főadószedőjének iratai (perceptorialia) (IV–9). Általános adóalap összeírások (IV–9A). 1699–1799. Az iratokat a Magyar Országos Levéltár – továbbiakban: MOL – Filmtár mikrofilmfelvételeiről használtam a következők szerint: 1711 (38200. sz. doboz), 1715 (38201. sz. doboz), 1736 (38206. sz. doboz), 1755, 1757 (38208. sz. doboz), 1750 (38211. sz. doboz), 1770 (38212. sz. doboz), 1771 (38213. sz. doboz), egy keltezetlen, de a levéltár feldolgozói szerint a XVIII. század közepére datálható összeírás (38215. és 38216. sz. doboz),

4 *Conscriptio Dicalis Oppidi Majoris* (máskor: Nagy) Canisa (máskor: Kanizsa) Anno Militari 177. illetve 18.. Az iratokat a MOL Filmtár mikrofilmfelvételeiről használtam a következők szerint: 1773, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1800, 1801, 1803, 1806,



1807, 1809, 1811, 1813: MOL Filmtár 38374. sz. doboz, 1814, 1815, 1816, 1817/18, 1821, 1822, 1823, 1826, 1828, 1829: MOL Filmtár 38375. sz. doboz. Sajnos úgy látszik, hogy 1780 és 1800 között nem készült összeírás, pedig ez az időszak fontos lett volna a kutatás számára.

5 Polgárok Lajstroma 1745–1825. Thury György Múzeum, Nagykanizsa, Történeti dokumentációs tár 72.6.1.

6 Az egyházi anyakönyvek a MOL Filmtár mikrofilmjein: római katolikus egyház 1690–1895 (A3787–A3796 sz. dobozok), evangélikus egyház 1869–1895 (A2063 sz. doboz), református egyház 1888–1895 (A1538 sz. doboz), izraelita hitközség 1835–1895, de 1846–1862 között hiányos (A3548–A3549 sz. doboz).

7 MOL Filmtár 38203. sz. doboz.

8 MOL Filmtár 38209. sz. doboz.

9 A kérdésről részletesen írtam már korábban: *Grotte András*: Újabb adatok a győri ötvösökről. Kézirat a győri Xantus János Múzeumban.

10 *Jankó László*: Győri ötvösök a 16.–19. században. Győr 1934, 28.

11 A gyermekek: Franciscus Seraphicus (1760. január 9.), Carolus (1762. június 4.), Franciscus (1765. július 13.) és Joannes (1768. augusztus 7.). Ez utóbbi azonos lehet az 1845. február 16-án elhunyt özvegy Seibert Jánossal. A többiekéről semmit sem tudok. Ugyanígy kideríthetetlen, hogy Joannes Szajvert annak a Joannes Dominicus Zaufertnek lehet-e fia, akinek Julianna Theresia nevű feleségétől 1719. december 25-én született Franciscus Antonius nevű gyermeke.

12 Elisabetha (1757. január 9., aki 1776. október 1-én az özvegy Joannes Wondrasí felesége lett), Susanna (1763. június 30.) és a 8 éves korában, 1772. augusztus 15-én elhunyt Rosalia.

13 Barbara (meghalt féléves korában 1772. november 5-én) és Theresia (1773. december 7.).

14 Franciscus Seraphicus (1776. augusztus 26–1824. május 10. A polgárok közé 1813. december 10-én vették fel, mint gombkötőt. 1811. július 2-án feleségül vette Theresia Borovitsot vagy Banovitsot, akitől egy fia és két leánya született), Josephus (1777. június 4–1819. április 2. A polgárok közé 1809. január 13-án vették fel, mint fésűst, de halálakor csak fésűkészítő legényként szerepel. Fia, Aloysius 1812. június 25-én halt meg hatéves korában, felesége neve nem szerepelt az anyakönyvben), Antonius a későbbi ötvös (1779. március 14.), Joannes (1781. január 18.) és Michael (1783. szeptember 8–1785. szeptember 10.).

15 A Polgárok Lajstromában a kihúzott név mellé írt 653:1817 valószínűleg tanácsülési jegyzőkönyv bejegyzésének sorszáma utal. Sajnos a kanizsai protokollumok csak 1800-ig kerültek a Thury György Múzeumba. A későbbiek őrzési helye egyelőre ismeretlen, így a névsorból történt törlés oka sem határozható meg. (Ezért az információért is Kunics Zsuzsának tartozom köszönettel.)

16 *Grotte András*: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegyre feloldására. IV. Pécsi ötvösök. Művészettörténeti Értesítő XLV. 1996, 253.

17 Aloysius (1807. november 21.), Antonius (1809. szeptember 20.), Joannes (1811. július 6–1812. május 26.) és Amália (1815. szeptember 2.), aki 1839. július 30-án férjhez ment Weisz Györgyhöz, majd annak halála után valamikor Danig Lajoshoz és 1890. április 10-én halt meg. Egy leánya született. A két idősebb Studeczky fiúról semmit sem tudok.

18 Theresia (1793. április 13–1796. január 10.), Rosalia (1794. augusztus 7–1797. május 13.), Catharina (1795. október 2–1796. február 26.), Anna (1802. április 19–1858. február 23., 1823. április 28-án feleségül ment Michl Ignác kötélverőhöz) és Josephus (1804. február 18–1885. december 15. Foglalkozása asztalos volt. 1833-ban vette feleségül a kőszegi Akkerman Annát. Az 1842-ben született József nevű fiuk vendéglős lett.).

19 Francisca Romana (1807. március 7–1808. június 19.), Barbara (1808. december 4–1876. május 8. Etz Ferenc mészáros felesége volt, két leányuk született), Catharina (1812. június 18–október 6.), Joannes (1814. március 30–1815. február 10.), Aloysia (1816. június 21., házasságon kívül született egy leánya 1833-ban), Franciscus (1819. március 2–1821. augusztus 8.), Julianna (1821. június 30.) és Catharina (1823. június 26., Gudenz Vilmos német varga felesége lett, két leánya született).

20 *Grotte i. m.* 1996, 251.

21 Anna (1801. december 31–1806. április 2.), Carolus (1803. szeptember 11–1804. október 3.), Josephus (1805. szeptember 10–november 27.), Joannes Nep. (1806. december 8. Valószínűleg azonos azzal a Stokker Jánossal, aki szűcs lett és Bognár Katalinnal kötött házasságából született két fia közül az 1837. március 17-én született János szintén szűcs lett, az 1839. augusztus 12-én született Ferenc pedig asztalos), Josepha (1809. március 13–1823. január 26.), Floriánus (12 éves korában halt meg 1823. február 12-én), Aloysius (1814. január 27.), Theresia (1816. szeptember 26., Michael Varga szűcs felesége lett, három fia született, egyikük szintén szűcs lett), Florianus (1819. június 2–1826. szeptember 19.).

22 *Kapossy János*: Magyarországi ötvösök a XVIII.–XIX. században. Budapest 1934, 39.

23 Vilhelmina (1844. augusztus 6., 1883-ban egyszer kereszt-szüllő Antal nevű öccsével), Adolf, a későbbi aranyműves (1846. március 5–1880. január 26.), Victoria (1847. december 9., 1881-ben egyszer kereszt-szüllő apjával), Sándor (1849. március 10–1874. szeptember 17., nem nősült meg, fodrász lett), Eleonora (1851. január 26–1852. február 1.) és Josepha (1853. március 20–június 29.).

24 Rosalia (1857. szeptember 9., 1881. január 29-én férjhez ment Hutter István szakáchoz. A házassághoz – az anyakönyv szerint – felmentést kellett kapnia az elsőfokú sógorság alól, de azt, hogy ez melyik testvére miatt volt szükséges, nem sikerült kideríteni. Egy leánya született.), Antonius (1859. március 8–július 15.), Antonius, a későbbi aranyműves (1860. augusztus 16.), Hermina Maria (1862. április 16–november 8.), József György (1863. március 5–június 1), Hermina (1865. október 22–november 6.) és Lajos (1867. szeptember 18.).

25 Nagykanizsa r. t. város lak- és címjegyzéke 1908, 69.

26 Nemesfémipari Évkönyv 1938. Budapest 1938, 140.

27 Uo. 1939, 136.

28 A nemesfémipar évkönyve 1944. Budapest 1944, 169.; A nemesfém- és órásiipar évkönyve 1948. Budapest 1948, 145.

29 Lehet, hogy ez az Auerbach Teréz azonos azzal, akinek 1844-ben és 1846-ban már Nagykanizsán egy-egy leánya született házasságon kívül.

30 Győrsziget rk. plébánia anyakönyvei. Kereszteltek anyakönyve, 4. kötet, 1795–1840. MOL Filmtár A1764 sz. doboz.

31 Carolus (1856. április 3–1859. október 23.) és Caecilia (1858. február 8–1859. augusztus 26.).

32 A Kéthelyen született Zehmeister Mária 1864. február 3-án nőül ment Eichhorn József sziléziai származású mészárosához. Egy leányuk született.

33 Nagykanizsa r. t. város lak- és címjegyzéke 1908, 69.

34 *Pilisí István*: A budapesti arany- és ezüstművesek, ékszerészek, aranyverők és óratokkészítők ipartestületének XXV éves története. 1887–1912. Budapest 1912, 207.

35 A nemesfémipar évkönyve 1944. Budapest 1944, 169.

36 Teréz (1876. március 21.), Hedvig (1877. november 16.) és Margit (1878. november 20.).

37 Nagykanizsa r. t. város lak- és címjegyzéke 1908, 69.

38 *Grotte András*: Egy magyarországi ötvösűdinasztia – a Raab család. Művészettörténeti Értesítő XXXVIII. 1989, 112, 113.

39 *Varsányi Péter István*: Hetvényi István: Emlékirat (Egy 1848-as honvéd visszaemlékezéseiből) In: Arrabona 24–25. Győr 1988, 125. Az emlékirat máshol közölt további részleteiben már nincs említés Raab Ferencről.

40 *Grotte i. m.* 1996, 253.

41 Pécs-Belváros rk. plébánia anyakönyvei. Kereszteltek anyakönyve. MOL Filmtár A3813. sz. doboz; Pécs-Budai külváros rk. plébánia anyakönyvei. Kereszteltek anyakönyve. MOL Filmtár A4817 sz. doboz; Halottak anyakönyve. MOL Filmtár A4820 és A4821 sz. dobozok.

42 Gerstner Antaltól: *Grotte András*: Adatok a magyarországi ötvösség történetéhez I. Esztergom – Pest-Buda – Varasd. Művészettörténeti Értesítő XLVII. 1998, 239.

43 Viktor Antal (1874. október 19.), Aloysia (1876. március 8.), Antal (1880. február 10–február 16.), Johanna Rozália (1884. április 19.) és Antal Károly (1887. január 11.).

44 Ferenc (1889. február 26.), Anna (1890. február 1–július 6.) és Manó (1893. július 29.).



## OPUS MIRABILE-DÍJAK, 1998–1999

1999. április 30-án, pénteken adta át a Művészettörténeti Bizottság a Magyar Tudományos Akadémia Székházában megrendezett ünnepségen az Opus mirabile 1998-díjakat. A kollektív munkák első helyezettje a Magyar Nemzeti Galéria Rippl-Rónai-kiállítása és annak katalógusa lett; a kiállítást Bernáth Mária, Földes Mária és Plesznivy Edit rendezte, a több mint harminc szerzőt felvonultató katalógus szerkesztői Bernáth Mária és Nagy Ildikó. A nagyszabású művészettörténeti vállalkozást, amely annak idején jelentős közönség sikert is leartott, Kovalovszky Márta méltatta. Kiemelte a Rippl „felülről”, illetve „oldalról” megközelítő katalógus-tanulmányok egymásra épülő rendszerét, az árnyalt, plasztikus Rippl-kép megkapó, egyben tudományos bemutatását. Bernáth Mária a nagy-létszámú alkotóközösség nevében adott válaszában a sikert Rippl-Rónai érdemeinek tulajdonította.

Az elmúlt év kiállításainak sorában – bár egyszemélyes munka volt – Zentai Lóránd itáliai cinquecentorajzokat bemutató tárlata következett, amely a Szépművészeti Múzeumban, saját gyűjteményükből, angol nyelvű katalógus kíséretében (*Sixteenth-Century Central Italian Drawings*) került bemutatásra 1998 őszén. Galavics Géza laudációja felhívta a figyelmet a 65 rajz finom műfaji megkülönböztetésére, jónéhányuk új meghatározására. A *fordulat évei 1947–1949* című kiállítást, konferenciát és tanulmánykötetet az 1956-os Intézet fémjelazte; rendezvényeinek a Magyar Nemzeti Galéria adott otthont 1998 szeptemberében. Négy művészettörténeti tanulmányt (előadást) tett közzé a kötet (Pataki Gábor, Bakos Katalin, Bánóczy Zsuzsa és Prakfalvi Endre tollából), a kiállítás rendezője Szűcs György volt. Harmadik helyezettként megszavazott munkájukat Néray Katalin üdvözlötte.

Az egyéni díjat Endrődi Gábor nyerte el *Fejezetek a „Galgóci Betlehem” történetéből* című, a Művészettörténeti Értesítő 1998/1–2. számában megjelent nagy tanulmányával. Endrődi Gábor művészettörténész egyetemi hallgató, dolgozatát eredetileg a Láthatatlan Kollégium számára készítette. Eredményei és a feldolgozás módja azonban még az érett kutatók sorából is kiemelték. Marosi Ernő méltatása egyben a munka elemzése is volt; hangsúlyozta a szerző finom bánásmódját a különféle tudománytörténeti hagyományokkal, benne a szlovák szakirodalom megbecsülését, és a többcentrumú művészettörténeti megközelítés korszerűségét. Válaszában Endrődi Gábor köszönetet mondott tanárainak és biztatóinak.

A második helyre sorolt tanulmány Buzási Enikő német nyelvű publikációja volt: *Einige Kapitel aus dem Lebenswerk des Bildnismalers Ádám Mátyóki*, a Magyar Nemzeti Galéria Évkönyvének 1992–1996-os, 1998-ban megjelent kötetében. A Mátyóki-monográfia négy, kül-

földi érdeklődésre számot tartó fejezetének méltatásában Kelényi György kiemelte a forrásfeltárás és az interpretáció helyes arányát. Harmadikként szintén nagyon fiatal szerző, Vajda Lőrinc munkáját dicsérhette Szilágyi András: az *Ars Decorativa* 17. számában megjelent ikonográfiai-filológiai meghatározás (*Une tapisserie française du XVI. siècle. Le personnage du roi Solomon de l'Ancien Testament en tant que „modèle” d'un cryptoportrait d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre*) már komoly nemzetközi visszhangot tudhat magáénak.

Az 1999. évi Opus mirabile-díjakat 2000. április 25-én, szintén az Akadémiai Képtárban adta át az időközben újraválasztott Művészettörténeti Bizottság. Az új elnök, Komárik Dénes kényszerű távollétében Lővei Pál alelnök vezette az ülést, s nyújthatta át a kollektív munkák díját az Országos Műemlékvédelmi Hivatal A „szentek fuvarosa”. *Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919* című kiállításának és impozáns katalógusának. Marosi Ernő méltatására Granasztóiné Györfly Katalin válaszolt, hálával szólva a műemléki munkát illető ritka elismerésről, s közreműködő, sőt kezdeményező kollégái, elsősorban Cs. Plank Ibolya érdemeiről. Megemlékezett a Hivatal akkori vezetőjéről, Entz Géza Antalról is, aki a szép kiállítású kötet kiadását lehetővé tette.

A bizottsági tagok szavazatai alapján második helyezést a Múcsarnokban Beke László irányításával megrendezett, nagysikerű *Perspektíva* című kiállítás és annak CD-ROM lemeze kapott; Néray Katalin Peternák Miklós elméleti-rendezői szerepe mellett az egyes művészek invencióit is méltatta. A Magyar Nemzeti Galéria 1999 őszi, nagyszabású Székely Bertalan-kiállítása, melyet Bakó Zsuzsanna rendezett Szőke Annamária, Hessky Orsolya és mások közreműködésével, a harmadik helyre sorolódott saját kategóriájában. Szabó Júlia dicsérő szavai mellett hiányérzeteit sem hallgatta el.

A fenti program részeként, a Székely Bertalan-katalógusban jelent meg az a tanulmány, amely az egyéni munkák Opus mirabile-díját elnyerte: Szőke Annamária „...ostoba anygalkákkal játszik üres óráiban” A kutató és elmélkedő Székely Bertalan-kép a kritikában és a művészettörténet-írásban című tudománytörténeti, elemző, sőt elméleti munkája. Sinkó Katalin a Székely Bertalan-problémák máig tartó aktualitását hangsúlyozta méltatásában, Szőke Annamária pedig saját munkájának hátralevő feladatairól szolt a válaszában.

Második helyen Dávid Ferenc két változatban is megjelent tanulmányát üdvözölhette Galavics Géza: a *Maulbertsch győri architektúrafestőjének terve és a székesegyház megújításának ikonográfiája* címmel a Művészettörténeti Értesítő 1999-es, összevont kötetében megjelent rövid írás metodikai merészségével hívja fel magára a figyelmet. Egy látszólag kisszerű műalkotás első közlése alkalmat adott a teljes késő barokk Gesamt-kunstwerk



újraértelmezésére. Harmadikként Gonda Zsuzsa munkáját, s nem csupán egy nagy tanulmányát dicsérte Rózsa György. A bécsi Böhlau Kiadónál *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy* címmel, Gerda Mraz és Galavics Géza szerkesztésében

1999-ben megjelent, nyolcszerzős kötetben sokéves múzeumi munkája eredményeképpen a grafikai gyűjtemény példás feldolgozását publikálta Gonda Zsuzsa (*Die graphische Sammlung des Fürsten Nikolaus Esterházy*) a tőle megszokott akribiával, művelt szellemességgel.

## HELYREIGAZÍTÁS

Sisa József kérésére közöljük, hogy a Művészettörténeti Értesítő 1999/1–4. számában megjelent könyvismertetés (*Somorjay Sélysette: Fejér megye művészeti emlékei. Szerkesztette Entz Géza Antal és Sisa József. Székesfehérvár 1998, 267 oldal, 56 ábra, 116 kép*) utolsó mondata a 194. oldalon félreértésre adhat okot. A könyvet – amint az a címből is kiderül – nem Farkas Zoltán szerkesztette, az ő szerepe a kiadvány létrejöttében más volt.

Rusza György opponensi véleményébe (lásd: *Puskás Bernadett „A munkácsi görög katolikus egyházmegye művészete [16–19. század]” című PhD értekezésének vitája*) a fenti szám 222. oldalán kínos sajtóhiba csúszott. Az esztergomi Bakócz-kápolnában őrzött ikon keretében talált felirat helyesen: „Renoviert worden den 22 April 1859 bei Francz Riedl Gunllav in Gran” – nem pedig 1895-ös évszámmal, ahogyan közöltük.

Az érintettektől elnézést kérünk.

Szerkesztőség: c/o Magyar Nemzeti Galéria, H-1250 Budapest, Pf. 31.  
Előfizetés: Akadémiai Kiadó, H-1117 Budapest, Prielle K. u. 4.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. ügyvezető igazgatója

A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte

Felelős vezető: Reisenleitner Lajos igazgató

Martonvásár, 2000. – Nyomdai táskaszám: 2865

Felelős szerkesztő: Jávor Anna

Fordítók: Kiséry András, Pokoly Judit

Műszaki szerkesztő: Agócs András

Megjelent 19,5 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0027–5247



## CONTENTS

### STUDIES

SINKÓ, KATALIN:	Our millenary celebrations and the historical iconography . . . . .	1
SISA, JÓZSEF:	The country house of the Nádasdy family at Nádasdladány . . . . .	21

### RESEARCH

DOBAI, JÁNOS:	About a portrait of Adalbert Stifter . . . . .	55
HORVÁTH, BÉLA:	From an unknown sketch-book of Gyula Benczúr, 1864. The first sketch of the Baptism of Vajk . . . . .	67
GELLÉR, KATALIN:	Works by Mihály Zichy in the collection of the Queen of the United Kingdom . . .	75
MARKÓJA, CSILLA:	Another Mednyánszky (New sources of the Mednyánszky research) . . . . .	95

### NOTICES

PAPP, JÚLIA:	Press news of the late-18th century monarchic “monuments” in Hungary . . . . .	119
FÖLDES, MÁRIA:	About the Pozsony (Bratislava) statue of Maria Theresa by János Fadrusz . . . . .	131
BOROS, JUDIT:	Mihály Munkácsy’s Conquest of the country . . . . .	139
GROTTE, ANDRÁS:	A contribution to the history of goldsmith’s art in Hungary II. Nagykanizsa . . . .	149

Opus mirabile-awards, 1998–1999. . . . .	155
Correction . . . . .	156



## TABLE DES MATIÈRES

### ETUDES

SINKÓ, KATALIN:	Les fêtes millénaires et l'iconographie historique en Hongrie. . . . .	1
SISA, JÓZSEF:	Le château des Nádasdy à Nádasdladány. . . . .	21

### RECHERCHES

DOBAI, JÁNOS:	Sur un portrait d'Adalbert Stifter . . . . .	55
HORVÁTH, BÉLA:	D'un livre d'esquisses inconnu de Gyula Benczúr de 1864. La première esquisse du Baptême de Vajk . . . . .	67
GELLÉR, KATALIN:	Les œuvres de Mihály Zichy dans la collection de la Reine du Royaume Uni . . . .	75
MARKÓJA, CSILLA:	Un autre Mednyánszky (Sources nouvelles de la recherche du peintre László Mednyánszky). . . . .	95

### DOCUMENTATION

PAPP, JÚLIA:	Informations de presse sur les „monuments” monarchiques de la Hongrie à la fin du 18e siècle. . . . .	119
FÖLDES, MÁRIA:	Sur la statue de Marie-Thérèse par János Fadrusz de Pozsony (Presbourg, Bratislava) . . . . .	131
BOROS, JUDIT:	La Conquête du pays hongrois par Mihály Munkácsy . . . . .	139
GROTTE, ANDRÁS:	Données à l'histoire de l'orfèvrerie en Hongrie II. Nagykanizsa . . . . .	149
Les prix d'Opus mirabile en 1998 et 1999 . . . . .		155
Corrigenda. . . . .		156



51302

2001 APR 17

5130



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ · 2000 · XLIX. ÉVF. 3-4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

## 2000/3–4.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:  
JÁVOR ANNA

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:  
GALAVICS GÉZA, MOJZER MIKLÓS (ELNÖK), MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ, PROKOPP MÁRIA

TÁRSSZERKESZTŐ:  
MIKÓ ÁRPÁD

### TARTALOMJEGYZÉK

#### KUTATÁS

MIRJANA	Franciscus Falconer Pictor Budensis. Ein Spätbarocker Maler sakraler Thematik	
REPANIĆ-BRAUN:	und seine Tätigkeiten in Kroatien . . . . .	157
JÁVOR ANNA:	Lieb Ferenc, az „edelőnyi festő” . . . . .	167
IGRIC ESZTER:	Zirkler János művészi hagyatéka. . . . .	187
VIRÁG VAN DER STERREN:	Czóbel Béla és Hollandia. . . . .	197
BACSÓ ZSUZSANNA ÉVA:	Kepes György fényművészete . . . . .	217
SZ. SZILÁGYI GÁBOR:	Képek, írások, dokumentumok. Baranyay András korai művei és írásai (1956–1966) .	235

#### ADATTÁR

SZIKSZAY BÉLA:	Az országalma Anjou-címere . . . . .	285
HOLLER LÁSZLÓ:	A magyar királyi koronát ábrázoló, 1620–1621. évi festményekről . . . . .	297
RÓZSA GYÖRGY:	A kartográfus Lipszky János és rézmetszői, Karacs és Prixner . . . . .	310
GROTTE ANDRÁS:	Jupiter és Callisto Besztercebányán . . . . .	315

#### TÁRSULATI ÉLET

URBACH ZSUZSA– LŐVEI PÁL:	A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Művészettörténeti Szakosztályának tevékenysége (1995. szeptember–2000. április) . . . . .	319
------------------------------	--	-----

#### SZEMLE

<i>Kelényi Béla:</i> Szent látomások és profán viták. Steven M. Kossak–Jane Casey Singer: Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 225 oldal . . . . .	337
<i>Passuth Krisztina:</i> A kétarcú Kállai Ernő. Kállai Ernő: Összegyűjtött írások 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925; Ernst Kállai: Gesammelte Werke 2. Schriften in deutscher Sprache 1920–1925. Szerkesztette Tímár Árpád és Markója Csilla. Argumentum Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest 2000. . . . .	343
<i>Nagy Ildikó:</i> András Gábor–Pataki Gábor–Szücs György–Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina Kiadó, Budapest 1999, 290 oldal, 197 kép . . . . .	346

*E számunk megjelenését a Magyarországi Ludwig Alapítvány támogatta.*

*A címlapon: Lieb Ferenc: Európa. Falkép a monoki Andrassy-kastély dísztermében, 1770–1771*



## KUTATÁS

## FRANCISCUS FALCONER PICTOR BUDENSIS

## EIN SPÄTBAROCKER MALER SAKRALER THEMATIK UND SEINE TÄTIGKEIT IN KROATIEN

Die Tätigkeit des Ofener Malers Ferenc (Franciscus) Falconer (Falkoner) auf dem Gebiet des Kontinental-kroatiens ist in slawonischen Klöstern der Kroatischen Franziskanerprovinz der Hl. Kyrill und Methodius belegt. Die einzige Notiz zu Falconer in der kroatischen Fachliteratur findet man im Buch von Paškal Cvekan über das Kloster in Bač und über die ihm zugehörige Marienkirche.[1] Auf dem Altar in der Kapelle, die dem Begründer des Franziskanerordens geweiht ist, befindet sich das Gemälde *Hl. Franziscus erhält die Wundmalen Christi*, mit der Signatur *Franciscus Falconer, pictor Budensis*. Dieses Altarbild, das von Falconer für Bač gemalt wurde, datiert Paškal Cvekan in das Jahr 1753 aufgrund einer Angabe in der Chronik des Klosters über die Bestellung des neuen Bildes für das Altar des Hl. Franziscus. Es ist aber wenig glaubhaft, daß der Maler in seinem siebzehnten Jahr den Auftrag für die Ausführung des Altarbildes in der Bačer Kirche erhalten würde. Denn er stand gerade in diesem Alter, als die Gemälde mit Darstellungen der Hl. Antonius von Padua und Hl. Franz von Assisi für die Altäre gleichnamiger Heiligen bestellt wurden. Das Altarbild mit der Darstellung der Stigmatisation wurde wohl zwischen 1764–1765 und 1774 durch ein neues ersetzt, als am nördlichen Kirchenteil, neben der Kapelle der Hl. Jungfrau Maria neue, den beiden Heiligen geweihten Kapellen erbaut wurden.[2] Die genaueste Datierung des Bačer Gemäldes von Falconer ist vielleicht gerade das Jahr 1774, denn im selben Jahr erhält der Maler den Auftrag für die Anfertigung von Altarbildern in der Kirche des Hl. Antonius von Padua im Franziskanerkloster zu Našice. Bei der Errichtung neuer Seitenaltäre des Hl. Franziscus, Hl. Joseph und Hl. Johannes d. Täufers im Kirchenschiff, wandten sich die Franziskaner von Našice an den Maler in Ofen, *wohnend in der Stadt neben Klarissenkloster*,[3] dem die Anfertigung von drei Altarbildern mit einem Betrag von insgesamt 100 Forint vergütet wurde.

Der neue Altar geweiht dem Hl. Joseph fand seinen Platz links vom Triumphbogen. Der in architektonischen und dekorativen Elementen mit ihm identische Altar des Hl. Franz von Assisi wurde ihm gegenüber aufgestellt. Die Altarretabel aus Holz sind Werke von einheimischen Tischlern und Vergoldern. Die Altarbilder mit Darstellungen ihrer Schutzheiligen sowie das Gemälde *Taufe Christi* auf dem Altar an der Südwand des Kirchenschiffes sind in der Ofener Werkstatt des damals schon selbständigen Malers Ferenc Falconer entstanden, dessen Signatur auf dem rechten Bildteil mit der Darstellung der Hl. Familie erscheint: *F. Falconer Pxit Buda*. Obwohl die beiden übrigen Altarbilder unsigniert sind, lassen sie durch identische Eigenschaften, d.h. erkennbare Figurentypologie, weiche Lichtmodellierung der Form und Behandlug der flimmernden Draperie in kurvenreichen Falten unzweifelhaft auf denselben Maler schließen. Ob

sich der Maler bei der Ausführung der Altargemälde in der Našicer Kirche bestimmter graphischer Vorlagen bediente und sie buchstäblich zitierte, konnte nicht festgestellt werden. Es bestehen aber die Parallelen mit anderen äußerst ähnlichen Werken, die auf die Auswahl von Zitaten aus dem reichen Formen- und Themenschatz älterer Maler hinweisen. Jedes von drei Bildern Falconers beruht auf verschiedenen Verhältnissen von Figuren und Raum. Sie reichen von der verzweigten und bewegten Komposition der *Hl. Familie* über die zusammengedrängten Figurenmase auf der Darstellung der Extase des Hl. Franziscus, bis zur *Taufe Christi*, auf welcher sich unter dem Mantel des Engels im rechten Teil der Komposition eine Landschaft eröffnet, und über den robusten Figuren des Hl. Johannes d. Täufers und Christus die räumige Himmelsfläche erhebt.

Bei der *Hl. Familie* (Abb. 1) versuchte Falconer eine dynamische Komposition zu schaffen. Dabei stützte er sich unter den zahlreichen Vorlagen derselben Themas an diejenige, in welcher in den thematischen und formalen Mittelpunkt des Altars sein Patron, Hl. Joseph und der Knabe Jesus gestellt werden. Die Tischlerwerkstatt Josephs wird teilweise durch eine Architekturkulissee, sowie durch einen Klotz mit Axt in rechter Bildecke unten angedeutet. Die Kompositionsstruktur beruht auf einer Zickzacklinie, durch welche die Figurenmassen im gemalten Raum verbunden werden. Sie steigt von unten nach oben, von der linken unteren Bildecke mit Klotz und Axt zur massigen Figur des Hl. Joseph in einhaltender Bewegung, setzt sich über den halbnackten Jesus auf einem hohen Unterbau fort, bis zur Mutter Gottes, die aus der Ferne die Engel in der Höhe mit Entzückung betrachtet, wobei der Blick des Betrachters zur verspielten „Krone“ der Darstellung hingeleitet wird. Die warme Farbgebung des Bildes beruht auf einem dominierenden Ton des goldenen Ockers und auf dem gelblich getönten Licht, das dem Gemäldescheitel hinab ausgeschüttet wird. Die graublauen, hellroten und graugrünen Draperietöne werden dabei aufgehellte und durch tiefe Falten bewegt.

Ähnlich dem Našicer Bild ist in der Auswahl ikonographischer Vorlage sowie in der Aufstellung der Mittelgruppe die gleichnamige Komposition von Michael Angelo Unterberger aus dem Jahre 1744 in der Wiener Bergkirche zu Rodaun.[4] Unterberger malt Jesus in frontaler Stellung auf einem hohen Unterbau, während sich der Hl. Joseph ihm von der rechten Seite her zuneigt und küßt ihm ergeben die Hand. Die im Grunde sehr ähnlichen Kompositionen unterscheiden sich durch den Blickverlauf, der auf dem Unterbergers Bild den Aufschwung von Massen aus dem unteren rechten Bildteil folgt. Hier ist die Jungfrau Maria dargestellt, die für eine Weile ihren Blick von der Handarbeit abwendet und ihn auf Jesus und Joseph richtet. Weiter wird das Auge über



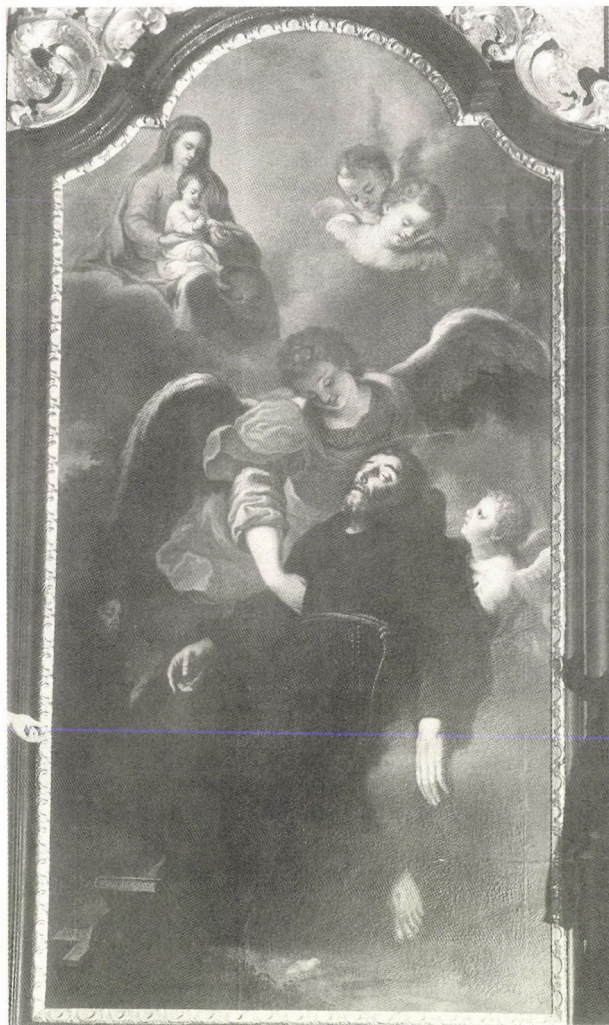


1. Franciscus Falconer: Hl. Familie, 1774. Našice, Franziskanerkloster des Hl. Antonius von Padua, Altar des Hl. Antonius /  
A Szent Család, 1774. Nasic, Padovai Szent Antal ferences kolostor, Szent Antal-oltár

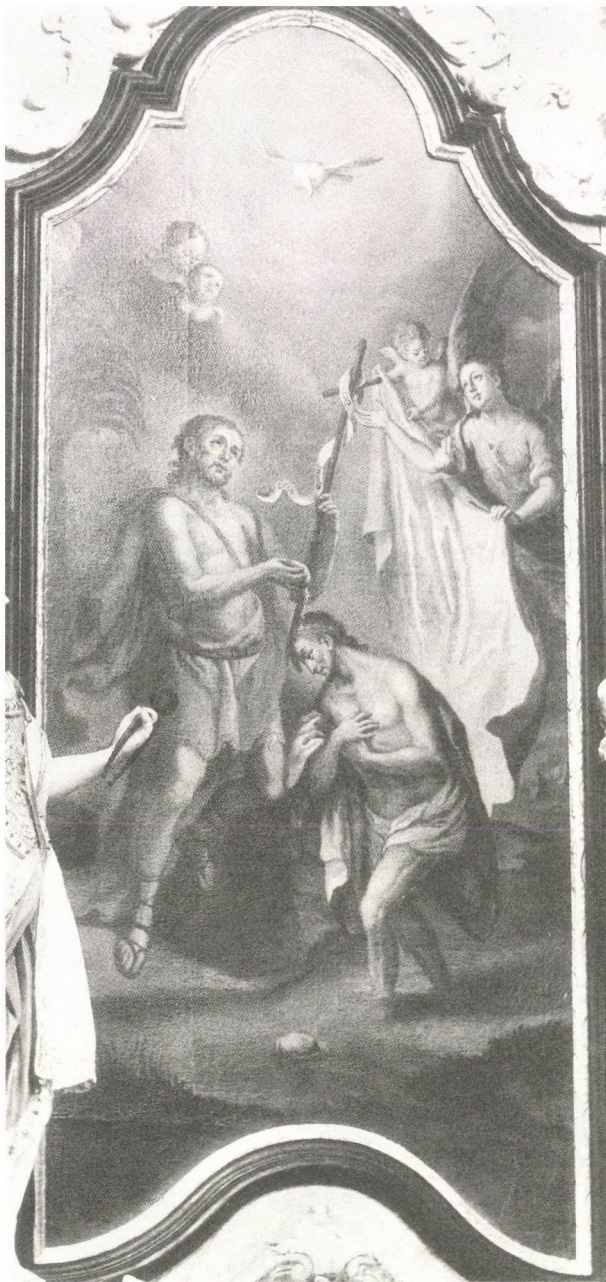


ie Masse der durch die Lichtwirkung verblassten Wol-  
en geführt, durch welche die tief verschatteten Bereiche  
n betonter Zickzacklinie zerrissen werden.

Das Gemälde *Hl. Franziskus erhält die Wundmalen Christi* [5] (Abb. 2) befindet sich auf dem Altar des Hl. Fran-  
ziscus. Auch auf diesem Bild baut Falconer die Kompo-  
sition vertikal in gebrochener Zickzacklinie. Die abgeleg-  
en Attribute des Heiligen – Kreuz aus Holz und Buch  
in gelehnt auf einen Totenschädel – bilden den Punkt aus  
welchen der robuste Körper des Hl. Franz heraus-  
wächst, der durch einen vierzigtägigen Fasten erschöpft  
die Wundmalen Christi empfängt. In seinem mageren  
Gesicht, das durch strake Kontraste von Licht und  
Schatten modelliert ist, wird die unsichtbare führende  
Linie geknickt und der Blick wird zum zarten Gesicht  
des großen Engels geführt, der den Rücken des Heiligen  
mit starken Armen umarmt, und weiter zur Muttergottes  
mit Jesu im Schoß, die vom Himmel her das Ganze mit  
Wohlwollen betrachtet. Die Landschaft mit Baum hoch  
im linken Teil der Komposition ist nur summarisch ge-  
geben. Die Farbgebung ist gemäß dem Charakter der



2. Franciscus Falconer: Hl. Franziskus erhält die Wundmalen Christi,  
1774. Našice, Franziskanerkloster des Hl. Antonius von Padua,  
Altar des Hl. Franziskus / Assisi Szent Ferenc stigmatizációja, 1774.  
Nasic, Padovai Szent Antal ferences kolostor, Szent Ferenc-oltár



3. Franciscus Falconer: Taufe Christi, 1774. Našice,  
Franziskanerkloster des Hl. Antonius von Padua, Altar des  
Hl. Joannes des Täufers / Jézus megkeresztelése, 1774. Nasic, Padovai  
Szent Antal ferences kolostor, Keresztelő Szent János-mellékoltár

Darstellung gedämpfter als auf dem Bild der Hl. Familie, Ocker nähert sich unterem Lichtwert auf der Grenze mit Braun. Durch den warmen Zinnoberton der Engelstunika werden die Gefühle hervorgehoben, die man dem Gesicht des Engels ablesen kann. Ab und zu auftretende Blautöne werden auf den Rand der Szene zurückgedrängt. Einer ähnlich konzipierten Komposition mit robusten im gemalten Raum dominierenden Heiligenfiguren und Engeln begegnet man wiederum im Opus von Unterberger, auf dem Bild *Jesus auf dem Ölberg* aus dem Jahre 1740, das sich auf einem Seitenaltar der Pfarrkirche St. Michaelis in Pulkau befindet.[6]





4. Francis Falconer: Hl. Didacus, 1774–1775. Slavonski Brod, Franziskanerkloster der Hl. Dreifaltigkeit, Altar in der Sakristei / Szent Didák, 1774–1775. Bród, Szentháromság ferences kolostor, oltár a sekrestyében



Die *Taufe Christi* (Abb. 3) auf dem Altar des Hl. Johannes des Täufers zeigt ein anders geartetes Verhältnis zwischen Figuren und Raum. Dieses Verhältnis offenbart sich im Gleichgewicht von leeren und ausgefüllten Teilen, die grundlegende Kompositionsstruktur aber, die sich genauso wie in zuvor erwähnten Bildern auf eine geknickte Linie stützt, ist beinahe zu einer Dreiecksform zusammengeballt. Die Raumbeschreibung ist summarisch gehalten. Der Raum wird nahezu symbolisch durch den Kulissenbaum bestimmt, sowie durch im Wasser zerstreute Steine und durch die Wolken mit abseits gestellten Engelsköpfchen und durch die Taube des Hl. Geistes in einem diskreten Wolkennimbus. Die Beleuchtung ist warm, gelblich, die Farbgebung einfach: rosatöniges Inkarnat, bräunliche Schatten, graubraun gemalte alltägliche Kleidung, subtiler Zusammenklang von roten und blauen Kontrasten.

Die Parallele zu diesem Werk Falconers findet man auf einem Gemälde Unterbergers mit demselben Inhalt, das 1735 für die Taufkapelle der Pfarrkirche in Vornbach gemalt wurde. Die Übereinstimmungen merkt man nicht nur in den räumlich schwach entwickelten Dreieckskompositionen, oder in der starken Raumflucht der Landschaften auf beiden Bildern, sondern vor allem in der identischen Impostierung der Figur Christi. Mit auf nackter Brust gekreuzten Armen neigt Christus seinen im Profil gemalten Kopf zum vor ihm stehenden Hl. Johannes. Ähnliche Einstellung der Figur Christi findet man auch

auf einem anderen Bild Unterbergers mit gleichem Inhalt aus dem Jahre 1740, das sich in der Gemäldeammlung Magnifica Communità in Cavalese befindet, einem Ort in welchem der Maler eine Zeitlang beim italienischen Maler Giuseppe Alberti zur Schule ging. Auf dem Bild Unterbergers erscheinen hinter dem Rücken Christi zwei Engel, die ihm das Tuch hinhalten. Dieses Detail übernimmt auch Ferenc Falconer auf dem Altarbild für die Našicer Kirche.

Die Altarbilder in der Kirche des Hl. Antonius von Padua in Našice und in der Kirche der Mariähimmelfahrt zu Bač sind nicht die einzigen Werken des Malers aus Ofen für die Franziskanerkirchen der ehemaligen Provinz des Hl. Johannes Kapistran. Seine Spur verfolgt man gleichfalls in Kirchen und Klöstern von Slavonski Brod, Osijek und Šarengrad. Für Slavonski Brod wurden zwischen 1774 und 1779 folgende Bilder gemalt: *Hl. Vendelin* (1774) auf der Attika des Altars von Hl. Antonius von Padua, *Hl. Didacus* (1775–1776), Altarbild auf einem kleinen Altar in der Sakristei, und *Hl. Johann von Nepomuk* (1778–1779), Altarbild für den früheren, diesem Heiligen geweihten Altar. Obwohl Falconer, wie in der Našicer Kirche, nur eines von diesen Bildern signiert hat, d.h. das Altarbild des Hl. Johann von Nepomuk, wird man aufgrund identischer formaler, typologischer und stilistischer Eigenschaften auch die beiden übrigen mit Sicherheit ihm zuschreiben können.

Das Altarbild des Hl. Didacus (Abb. 4) hat bescheidene Dimensionen, es ist für einen kleinen Sakristeialtar



5. Franciscus Falconer: *Hl. Vendelin*, 1774. Slavonski Brod, Franziskanerkirche der Hl. Dreifaltigkeit, Altar des Hl. Antonius / Szent Vendel, 1774. Bród, Szentháromság ferences kolostor, Szent Antal-oltár





6. Franciscus Falconer: Hl. Johann von Nepomuk, 1778–1779. Slavonski Brod, Franziskanerkloster der Hl. Dreifaltigkeit, Klausur / Nepomuki Szent János, 1778–1779. Bród, Szentháromság ferences kolostor, klauzúra

angefertigt worden. Diese Arbeit Falconers gibt aber über seine Ausdrucksfähigkeiten bessere Auskunft als seine Werke größeren Formats. In dieser harmonischen räumlich entwickelten Komposition, deren formalen und inhaltlichen Mittelpunkt die junge, schlanke vor dem Altar der Muttergottes von Kranken und Armen umzingelte Gestalt des Hl. Didacus bildet, schuf Falconer eines seiner besten Werke auf dem Gebiet der Kroatischen Provinz des Hl. Johannes Kapistran. Seine Farbgebung wird durch die Farbenskala bestimmt, die auf Nuancen von goldenem Ocker, rotem Zinnober, sowie brauner und grüner Farbe beruht. Die bebende Draperie wird durch kurvenreiche Faltenwürfe bewegt. Aus dem Bild spricht dem Maler eigentümliche milde Psychologisierung der Gestalten und seine erkennbare Typologie und Morphologie von Gesichtszügen mit betonten gesenkten Blicken unter den durch Beleuchtung hervorgehobenen Lidern, mit üppigen scharf beendeten in die Backen eingeschnittenen Lippen und kleinen Nasen mit gerundeten Bögen und Spitzen.

Identische typologische Eigenschaften merkt man auf der Gestalt des Hl. Vendelin (Abb. 5) auf dem gleichnamigen Gemälde, das die Attika des Seitenaltars, geweiht dem Hl. Antonius von Padua in der Klosterkirche zielt. In graubrauner Tunika und grünbrauner Pelerine, mit braunem breitrempeligen Hut auf dem Kopf sitzt vor dem Vordach eines Stalls der jungaussehende Heilige, dargestellt bis unters Knie. Um ihn sind Tiere dargestellt, von einer niedrigen Wolke über seiner rechten Schulter betrachten ihn zwei Engelsköpfe. Die bescheidene Halbtonskala wird durch einen farbigen Akzent dynamisiert, nämlich durch intensives Zinnoberrot des Mantels über dem linken Bein des Heiligen, sowie durch die gleichmäßig rote Seitenränder des Buches in dem der Heilige konzentriert liest. Identische Kopfneigung und gleichen Gesichtsausdruck merkt man auf den Gestalten der Mutter Gottes und des Hl. Didak auf dem Bild in der Sakristei, auf der Figur Mutter Gottes und des robusten Engels auf der Stigmatisation des Hl. Franziscus in Našice, sowie auf dem Engel unter dem Scheitel des Gemäldes mit Hl. Joseph, gleichfalls in Našice.

Die Zeit der Entstehung des signierten Bildes Hl. Johann von Nepomuk (Abb. 6) kann man nicht ganz präzise bestimmen, da man in der Literatur und in den Quellen verschiedene Angaben über die Errichtung des Altars auf dem sie sich befand vorfindet.[7] P. Paškal Cvekan gibt an, daß der Altar des Hl. Ivan Nepomuk zwischen 1767 und 1771 errichtet wurde, als P. Augustin Zomborčević Guardian war. In der Klosterchronik steht, daß man im Jahre 1779, als p. Šimun Bukvić Guardian war, in dieser Kirche der Hl. Trinität mit Hilfe von Wohltätern zwei Seitenaltäre errichtet hat, einen geweiht der seligen Mutter Gottes Maria, und den anderen geweiht dem Hl. Johann von Nepomuk.[8]

Die Tatsache, daß der Altar des Hl. Johann von Nepomuk, und somit auch das Gemälde Falconers, fünf Jahre nach der Errichtung des Altars des Hl. Antonius von Padua entstanden ist, mindert die Möglichkeit der Zuschreibung der vorher erwähnten Werke an den Ofener Maler nicht im mindesten. Umso mehr als dieser Altar des Hl. Johann von Nepomuk, wie man nach der identischen Architektur und dekorativen Elementen schließen kann, gleichzeitig mit dem erhaltenen Mariahilfaltar errichtet war, wobei die beiden Altäre in derselben Werkstatt angefertigt wurden, in welcher der Altar des Hl. Antonius von Padua 1774 hergestellt war. Es wundert daher nicht, daß der schon bewährte Maler wie Falconer wiederum den gleichen Auftrag bekommen hat.

Bei der Ausführung der Komposition mit der robusten Gestalt des Hl. Johann von Nepomuk im Mittelpunkt hielt sich Falconer an das schon bewährte Schema. In den Händen des Heiligen ist ein Kruzifix, ein Engel mit Kranz in rechter Hand deutet symbolisch auf sein Gelübde, das Beichtgeheimnis zu bewahren. Der gemalte Raum ist durch die Beziehung des geschlossenen Raumes im linken Kompositionsteil und durch perspektivische Flucht rechts begründet, wo man die Vedute mit Karlsbrücke sieht, von welcher die Soldaten den Körper des Märtyrers in die Moldau hinunterwerfen. Die Farbgebung ist äußerst zurückhaltend. Im Unterschied zu anderen Bildern Falconers, beruht sie fast monochromatisch auf der Farbenskala von grauen, blauen und ockerbraunen Halbtönen.

Bei der näheren Datierung des Altargemäldes mit Hl. Antonius von Padua (Abb. 7) in der Franziskanerkirche in Osijek sind die archivarisichen Quellen von keiner Hil-



fe,[9] da man in ihnen nur den Namen des Altarstifters, eines spanischen Feldmarschals namens Anton Graf Al Gaudete gefunden hat. In der Klosterchronik wird er 1752 erwähnt, aber wenn man nach der warmen Farbgebung des goldenen Ockers schließen darf, entstand das Bild des Hl. Antonius zwischen 1774 und 1776. Dieses Bild hat Ferenc Falconer nicht signiert, aber die Spur seiner Pinsel ist erkennbar in der Typologie der Engelsgesichter, die wir auf den Bildern der Hl. Familie in Našice, und des Hl. Johann von Nepomuk in Slavonski Brod finden. Seine Hand ist auch in der weichen Modellierung des Gesichts des Heiligen mit charakteristischer rundlicher und durch Licht betonter Nase, sowie in der



7. Franciscus Falconer: Hl. Antonius von Padua, 1774–1776.  
Osijek, Franziskanerkirche des Hl. Kreuzes,  
Altar des Hl. Antonius / Padovai Szent Antal, 1774–1776.  
Eszék, Szent Kereszt ferences templom, Szent Antal-oltár



8. Franciscus Falconer: Hl. Antonius von Padua, 1770-er Jahre.  
Šarengrad, Kirche der Hl. Petrus und Paulus, Altar des Hl. Antonius.  
Aussehen des Bildes nach der entfernten Übermalung /  
Padovai Szent Antal, 1770-es évek. Šarengrad, Szent Péter és  
Pál-templom, Szent Antal-oltár. A kép az átfestés eltávolítása után

Farbgebung und Komposition, nicht zu verkennen. Die robuste Gestalt des Hl. Antonius mit Jesu, einem Buch und einer Lilienblume in den Armen ist zentral gestellt, genauso wie der Hl. Johann von Nepomuk auf dem Altargemälde in Slavonski Brod. Es ist ein gemalter Raum, der im linken Kompositionsteil durch ein Altarfragment bestimmt wird, und im rechten durch die geschlossene Kontur der Franziskanerkutte mit dem Ausblick auf ein Schiff in Sturm weit hinten. Vor dem bewölkten Himmel über dem Kopf des Heiligen schwebt ein Engel mit Rosenkranz und Olivenzweig in den Händen. Unter dem verzweigten oberen Teil des Ganzen beobachten ihn zwei Engelsköpfe, beide identisch mit dem Engelskopf, der ungefähr auf derselben Stelle innerhalb der Komposition mit Hl. Johann von Nepomuk gemalt ist.

Überraschend war die Entdeckung der Signatur Falconers (*Ferenc Falconer pinxit Buda*) links unten auf einem weiteren Bild mit der Darstellung des Hl. Antonius von Padua (Abb. 8), das sich im Franziskanerkloster von Šarengrad befindet. Überraschend deshalb, weil das





9. Franciscus Falconer: Verlobung der Hl. Katharina, 1770-er Jahre.  
Osijek, Franziskanerkirche des Hl. Kreuzes, Altar der Hl. Katharina /  
Szent Katalin eljegyzése, 1770-es évek.  
Eszék, Szent Kereszt ferences templom, Szent Katalin-oltár

Bild auf den ersten Blick wie eine Kopie des Altargemäldes in Osijek aussah, das Anfang des 20. Jh. angefertigt wurde. Völlig übermalt, übertrieben retouchiert, bezeugt es ganz offenbar den Schaden, der zahlreichen Bildern aus barocker Periode durch die unfachgemäße „restauratorische“ Eingriffe zugefügt worden ist. Nur einige Einzelheiten im Vergleich zum Osijeker Gemälde sind verändert worden – die blaue Draperie, die am linken Kompositionsrand hinuntergleitet, die Neigung der Altarmensa, die Konstruktion des Podestes und die geringfügig verschiedene Impostierung von zwei Engeln. Die gesamte Komposition, sowie die Figuren des Hl. Antonius und des auf dem Buch in Armen des Heiligen sitzenden kleinen Jesus, sind gleich konzipiert wie

auf dem Bilde des Hl. Antonius in der Franziskanerkirche zu Osijek, was unmißverständlich auf den gemeinsamen Autor schließen läßt.

Auch für das Bild *Verlobung der Hl. Katharina* (Abb. 9) in der Franziskanerkirche zu Osijek findet Paškal Cvekan in der Klosterchronik keine näheren Angaben.[10] Auf einer Holzterrasse im unteren Teil der Komposition sieht man die abgelegten Attribute der Hl. Katharina – Rad mit Stacheln, Palmzweig und Schwert, während die Heilige auf den Knien den Verlobungsring aus der Hand des Jesuknaben im Schoß Mariä empfängt. Ein Engel mit Blumenkranz von der linken Seite hinzukommend schließt die intime Szene, den Rythmus der Massen durch Übernahme von Reflexen des gelblichen, die Formen sprunghaft berührenden Lichtes, unterstützend. Die Schilderung des Hintergrundraumes ist gleich symbolisch – die bewegte Draperie eines Vorhangs und summarisch hingemalte ockerbraune Wolken unter welchen zwei beflügelte Engelsköpfe und die Taube des Hl. Geistes schweben. Die Art und Weise auf welche die Massen der robusten, im Grunde diagonal komponierten Figuren von Maria mit Jesus und Hl. Katharina im gemalten Raum dominieren, das taktile Gestalten von Gesichtern und Körpern, die Einwirkung des Lichtes auf die Materialität der Formen, chromatisches Gleichgewicht der Farbgebung, sowie die Interpretation des abstrakt gemalten Raumes entfernen sich nicht wesentlich vom Falconers erkennbaren Stil.

Trotz aggressiver Retouchen in oberen zwei drittel der Malschicht deutet auch *Die Stigmatisation des Hl. Franz von Assisi*, gleichfalls in der Kirche zu Osijek, auf die Pinsel Falconers hin. Außer erhaltenen Kompositionsstruktur, die auf der zentral aufgestellten bewegten Figur des knienden Heiligen beruht, der von einem Seraphim in symbolischer Landschaft auf der Grenze zwischen Himmel und Erde mit einer weit entfernten Kirche im Hintergrund die Wundmalen empfängt, ist auch die robuste Gestalt des Bruders Leo in der linken unteren Ecke fast unbeschädigt geblieben. Der einzige Eingriff ist die dünne braune Übermalung der Flächen von welchen die ursprüngliche Farbe sich abgelöst hat. Der Hl. Leon sitzt gleich am Rand der Bildszene, die Lage seines Fußes ahmt die nach außen gewölbte Kurve seines Oberkörpers nach. Seine beiden Arme, der rechte angelehnt auf einen naturalistisch gemalten Schädel auf offenem Buch, und der linke, den er als Schutz von dem himmlischen Licht erhoben hat, sind weich und bebend, genauso wie die Arme auf anderen Figuren Falconers. Die Lippen sind zart. Die obere Lippe ist durch einen dunklen Schatten unterstrichen, der ihre Form auf dieselbe Weise nachzeichnet wie bei allen Figuren Falconers mit in die Höhe gerichteten Gesichtern. Das Verhältnis von Licht und Schatten auf dem glatten, jugendlichen Gesicht und ebensolchen Händen bildet feste und reine Plastizität. Obwohl nur fragmentarisch, besitzt auch dieses Bild genügend dem Malstil Falconers naheliegende Eigenschaften, aufgrund welcher man es doch seiner Hand zuschreiben darf. Der Altar, des Hl. Franz von Assisi wird zuerst 1770 erwähnt,[11] aber über das Bild selbst, genauso wie über die *Verlobung der Hl. Katharina* und das Altargemälde *Hl. Antonius von Padua*, findet man keine Notiz. Auf die Frage über das Fehlen der Signatur auf den Bildern aus Osijek drängen sich verschiedene Antworten auf. Das Beispiel von Altargemälden aus Našice zeigt, daß Falconer nicht unbedingt alles signiert hat: hier signierte er nur eines von drei gemalten



Gemälden. Dazu hätte die Signatur auf den Bildern aus Osijek unter der Übermalung verschwinden, oder unter dem Rande des Unterrahmens versteckt werden können, im Falle, daß das Bild wegen der möglichen Auflockerung der Leinwand nachgespannt werden mußte.

Die in Franziskanerklöstern Slawoniens erhaltenen Werke von Ferenc Falconer reichen für die Bestimmung seines künstlerischen Profils völlig aus. In erster Linie bezeugen sie seine gute Kenntnis des malerischen Handwerks, sein Zurückgreifen auf die graphischen Vorlagen und seine Neigung zur Kompilation. Die in Auge fallenden Reminiszenzen an und Übereinstimmungen mit Werken aus dem Opus des Tiroler Malers italienischer Herkunft Michael Angelo Unterberger weisen ganz bestimmt auf die Vorbilder und stilistische Ursprünge Falconers hin. Falconer hätte ein unmittelbares Kontakt mit Unterberger haben können: sein Name ist auf der Liste der Akademiestudenten in Wien während des Rektorenamts Unterbergers (1751–1758) 1756 verzeichnet.[12] Unterberger, dessen Popularität die Grenzen Österreichs überschritt, hatte auch in Ungarn einen Namen. Von dorthier bekam er 1754 den Auftrag, ein Bild mit *Hl. Georg* für die Kathedrale zu Temesvár zu malen. Von ihm bekamen viele Tiroler Maler ihre Ausbildung, unter ihnen auch seine Neffen Christoph, Ignaz und Martin Unterberger, sowie Martin Knoller, Franz Zoller und andere, die den starken künstlerischen Einfluß ihres Meisters weitertrugen. In seiner gewandten Kompositionskunst knüpft Unterberger auf den etwas älteren Martin Altomonte (1657–1745) an, läßt sich aber auch von ihm stilistisch nahestehenden und zeitgenössischen Malern wie Daniel Gran (1694–1757) und für die Malerei Tirols unumgänglichen Paul Troger (1698–1762) inspirieren. Die Elemente aus ihren Werken sind, obwohl in Andeutungen und mit Verspätung, auch in bekannten Werken des Ofener Malers Ferenc Falconer evident. Sie machen sich bemerkbar in der Auswahl dichter Kompositionsstrukturen, kurzer Diagonalen, Zickzack-Kompositionen, und gemalter Räume, die vorwiegend durch dekorative Architekturkulissen oder Himmelslandschaften angegeben werden. Man merkt sie auch

in plastischen, mit Lichtwerten modellierten Formen, sowie in der Formgebung in welcher die warmen ocker-gesättigten Töne überwiegen.

Bis zu einer neuen Erweiterung bisheriger Kenntnisse über den ungarischen Maler, stehen uns folgende Daten zu seiner Biographie zur Verfügung. Xaver Ferenc (Franciscus) Falconer ist 8. Juli 1737 als Nachkomme einer Malerfamilie schottischer Herkunft geboren, deren Vorfahren seit dem 17. Jahrhundert in Ofen anwesend sind. Die malerische Grundausbildung erhielt er in der Werkstatt seines Großvaters Georg Falconer, der als erster bekannter Maler in der Familie gilt. Außer Georg und Ferenc stammen aus der Familie Falconer noch einige Maler von lokaler Bedeutung: Polycarp, der Vater von Ferenc, sowie Henrik József und Anna Erzsébet. Um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jh. malte in Ofen József Ferenc Falconer, ein Sohn von Ferenc Falconer.

Nach erster Ausbildung in Großvaters Werkstatt und an der Wiener Akademie arbeitet Falconer bis 1761, als er sich selbständig gemacht hat, bei seinem Stiefvater János Frigyes Schultz. Seitdem arbeitet er als Maler und Vergolder in Ofen und außerhalb seiner Grenzen bis zu seinem Tode am 20. April 1792. Unter seinen Arbeiten in Ungarn seien besonders die Deckengemälde der (vernickelten) Garnisonskirche in Buda hervorgehoben, dann die Fresken im Chor der Pfarrkirche zu Budakeszi, weiter Seitenaltarbilder der Hl. Florian-Kapelle und der Hl. Katharinakirche in Buda, weiters der Franziskanerkirche zu Szécsény, endlich einige Bilder, die sich früher in der Privatsammlung von Frau Major Novak in der ungarischen Hauptstadt befanden.[13]

Sowohl die Werke Falconers in Kroatien als seine intensive Beziehungen zu dem Franziskanerorden waren in der ungarischen Fachliteratur früher unbekannt. Die erste Publikation der 11 Altarbilder, die auf verschiedenem Niveau, jedoch mit Verständnis die besten Lehren der Wiener Akademie nach Osten vermitteln, verdoppelt das bisher bekannte Lebenswerk von Ferenc Falconer, und wesentlich erweitert die Kenntnisse über die Ofener Malerfamilie.

Mirjana Repanić-Braun

#### ANMERKUNGEN

1 Obwohl sich Bač in Vojvodina befindet, das ein Teil der Republik Serbien (Jugoslawien) ist, gehört das Franziskanerkloster in diesem Ort zu Kroatischer Franziskanerprovinz der Hl. Kyrill und Methodius. Der Grund dafür liegt in der geschichtlichen Entstehung der Provinz, die 1900 gegründet wurde, und aus drei ehemaliger Provinzen zusammengesetzt war. Eine von ihnen, die „östliche“ Provinz des Hl. Johannes Kapistran, erstreckte sich von der Stadt Cernik in Westslawonien bis zur am östlichsten liegenden Stadt Zemun, die heute in die serbische Hauptstadt Belgrad einbezogen ist.

2 Im Jahre 1765 wurde die Kapelle des Hl. Antonius erbaut, 1774 die Kapelle des Hl. Franz von Assisi. Zu dieser Zeit wurde auch die Raumorganisation von Kapellen grundlegend verändert, da man alle drei Kapellen miteinander verband und mit einem Gewölbe sowie einem gemeinsamen Dachwerk versah. Es war gleichzeitig der letzte von zahlreichen Baueingriffen in die Bačur Kirche, die 1765 eingesetzt haben, und mit Veränderungen im Innen- und Außenbild der Kirche resultierten. Vgl. *P. Cvekan*: Franjevci u Baču. Virovitica 1985, S. 71 ff.

3 *P. Cvekan*: Franjevci u Abinim Našicama. Našice 1981, S. 73. Der Autor gibt den Namen des Malers nicht an, da er in der Klosterchronik nicht notiert ist.

4 Vgl. *J. Kronbichler*: Michael Angelo Unterberger. Dommuseum zu Salzburg 1995, S. 69.

5 *P. Cvekan* ist der Meinung: „Der Maler aus Ofen war durch die Idee eines Bildes von fra Josip Kronoweter inspiriert, der vor der Erneuerung und Erweiterung der Našicer Kirche ein Bild mit gleichem Inhalt für den Altar des Hl. Franziskus gemalt hat.“ Trotzdem ist völlig ungewiß, wann dieses Bild des Franziskanerlaien entstanden ist, da er in Našice auch im Jahre 1775 sich aufhält, also nach der Aufstellung des Gemäldes von Falconer auf den Altar des Hl. Franziskus. Kronoweters Interpretation desselben Themas ist in ausgesprochen harten Kontrasten von belichteten und beschatteten Teilen ausgeführt. Der Faltenverlauf auf seinem Bild deckt sich fast völlig mit demjenigen auf dem Altarbild Falconers. Tiefe Schatten auf den Gesichtern und Körperteilen des Heiligen und der beiden Engel folgen denselben Spuren wie die auf dem Bild Falconers, nur wird bei ihm die Plastizität der Formen durch viel weichere Schatten erreicht. Falconer konnte den Auftrag für Ausführung einer Replik des Kronoweterschen Bildes erhalten. In diesem Falle hätte er als besserer Maler bestimmt die harte Modellierung seines Vorbildes, die eventuell als Folge einer buchstäblich zitierten graphischen Vorlage aufzufassen wäre, zu mildern versucht. Anderer-



seits ist ja auch möglich, daß die Darstellung der Stigmatisation des Hl. Franziscus Kronoweters eine Replik Falconerschen Gemäldes ist, und das dieses Bild nicht dem ursprünglichen Altar des Hl. Franziscus angehört hat, wie es P. Cvekan annimmt. Sein Gegenüber, das Bild des Hl. Regalatus, das gleichfalls in der Našicer Kirche aufbewahrt wird, mit gleichen Dimensionen und Format, konnte sich auch nicht auf dem Altar in der Kirche des Hl. Antonius von Padua in Našice befinden, da in ihr niemals ein Altar dem Hl. Regalatus geweiht war.

6 J. Kronbichler op. cit. S. 200.

7 P. Cvekan op. cit., S. 112. Der Altar des Hl. Johannes von Nepomuk befand sich in der vierten Nische an der Nordwand des Kirchenschiffes. Er wurde 1924 weggestellt als p. Dominik Držaić Guardian war. Das Bild befindet sich heute in der Diele innerhalb der Klosterklausur.

8 Protocolum seu Liber annotationum, Slavonski Brod 1995, S. 236. Vgl. M. Repanić-Braun in: Mir i dobro. Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske Franjevačke Provincije Sv. Ćirila i

Metoda. Ausstellungskatalog. Zagreb 2000, S. 138, 250–254, mit Abb.

9 P. Cvekan: Osječki franjevci. Osijek 1987, S. 85.

10 Cvekan op. cit. S. 82. Indem er angibt, daß der Altar der Hl. Katharina, der sich auf demselben Platz, an der Nordwand des Kirchenschiffes befand, 1732 geweiht worden ist, läßt er die Möglichkeit offen, daß es sich vielleicht nicht um denselben Altar und dieselbe Ausstattung handelt, die man heute dort vorfindet.

11 P. Cvekan op. cit. S. 77.

12 Gyula Fleischer: Ungar an der Wiener Akademie. Budapest 1935, S. 40. Für diese Angabe bin ich Frau Dr. Enikő Buzási dankbar.

13 Ulrich Thieme–Felix Becker hrsg.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. XI. Leipzig 1915, 234; Klára Garas: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, S. 216; A. Zádor–I. Genthon hrsg.: Művészeti Lexikon. Bd. II. S. 17.

## FRANCISCUS FALCONER PICTOR BUDENSIS EGY KÉSO BAROKK BUDAI SZENTKÉPFESTŐ MŰKÖDÉSE HORVÁTORSZÁGBAN

Az 1737. július 8-án született Falconer (Falkoner) Xaver Ferenc (Franciscus) egy skót származású, a 17. század végétől Budán kimutatható festődinasztia sarja. Mesterségbeli alapkép-zését nagyapja, Falconer György műhelyében kapta, aki egyben a család első ismert festője. György és Ferenc mellett még néhány, helyi jelentőségű művész is származott a Falconer családból: Ferenc apja, Polikárp, József Henrik és Anna Erzsébet. A 18–19. század fordulója táján Ferenc fia, Falconer József Ferenc volt termékeny festő Budán.

Nagyapja műhelyéből 1756-ban a bécsi Akadémiára került, majd 1761-ig, önállósodásának évéig nevelőapjánál, Schultz Frigyesnél dolgozott. Ettől kezdve mint festő és aranyozó működött Budán és a város határain kívül, egészen 1792. április 20-án bekövetkezett haláláig. Magyarországon számon tartott művei közül kiemelkedőek lehettek az elpusztult budai helyőrségi templom freskói. Fennmaradt munkája a budakeszi római katolikus plébániatemplom szentélyének mennyezetképe és több mellékkoltárkép budai templomokban és a szécsényi feren-

ceseknél. Budapesti magántulajdonban lappang Falconertől még néhány festmény. A budai festő horvátországi működését a szlavóniai Szent Cirill és Metód ferences rendtartomány klostoraiban megőrzött, s a közelmúltban felfedezett tizenegy képe bizonyítja: Bács, Nasic, Bród, Eszék és Šarengrad többnyire ferences tematikájú oltár-, illetve oromképei az 1770-es évekből. A felsorolt művek némelyike szignált (A Szent Család, Nasic; Nepomuki Szent János, Bród; Padovai Szent Antal, Šarengrad), míg a továbbiakat morfológiai-stilisztikai tulajdonságaik összehasonlító elemzése alapján tudjuk biztonsággal a budai Falconer Ferenc oeuvre-jébe sorolni.

Sem Falconer délvidéki műveit, sem intenzív ferences kapcsolatait nem ismerte korábban a magyar szakirodalom. A horvátországi oltárképek, amellet, hogy megduplázzák Falconer Ferenc eddig számon tartott életművét, jelentősen gazdagítva a budai művészcsaládról tudottakat, változatos színvonalon, de értőn közvetítik kelet felé a bécsi akadémiai képzés legjobb eredményeit.



## LIEB FERENC, AZ „EDELÉNYI FESTŐ”

Az edelényi és a monoki kastélyok rokokó falképeinek mesterét két, különben ismeretlen festő szerződése nyomán próbálja meghatározni – csaknem negyven éve immár – a művészettörténeti szakirodalom.[1] Egy következő levéltári adat, az 1769-ben Edelénybe szerződött Franciscus Lieb név szerinti említése 1788-ban Leleszen, az edelényi festő stílusa alapján már korábban e körbe bevont, 1787-ből datált késői (utolsó?) művének helyszínén eldönteni látszik a kétesélyes dilemmát.[2] Most már több írott forrás, s a stílusosan összefüggő falképek és olajfestmények sora kirajzolja egy egyéniségében megragadható, különös, vidéki mester – megelőlegezhetjük: vándorfestő – útvonalt, pályájának főbb állomásait.

Az impozáns edelényi kastély építésének és díszítésének története a források rendkívüli gazdagsága ellenére – vagy éppen azért – még nem teljesen feldolgozott, de megér egy monográfiát. A Miskolcon, Bécsben és a Magyar Országos Levéltárban őrzött rajzok, listák, leltárak adatainak összevetése egymással és a helyszíni feltárások eredményeivel nemcsak építészeti- és művészettörténeti tanulságokkal kecsegtet, de bőven szól a 18. századi életmódról, tárgykultúráról, kastélyhasználatról, és egyszer talán az építész nevét is felszínre hozza. A Boldva folyó mesterséges szigetére emelt, cour d'honneur-ös, kétsaroktornyos, hatalmas kertje felé U alaprajzú, egyemeletes palotát L'Huillier Ferenc János báró, a császári hadsereg Lotharingából származó tábornoka, az egri vár parancsnoka építtette II. Rákóczi Ferencről 1700-ban zálogbirtokba vett, 1727. október 17-én királyi adományként megkapott birtokán, mintegy két év leforgása alatt. Halálakor, 1728. július 11-én az építkezés lényegében már befejeződött – erről végrendelete tanúskodik, majd számos későbbi „inquisitio” –; özvegye, Santa Croce Magdolna a belső berendezkedés és a külső díszítő munkák végeztével tetethette a homlokzatra az építetők nevét megörökítő emléktáblát 1730-ban. A kastély tervezőjét stíluskritikai úton Giovanni Battista Carlone, egri püspöki építész személyében határozta meg Voit Pál.[3]

A kastélyt a tábornok lánya, L'Huillier Mária Terézia bárónő, Forgách Ferenc gróf felesége örökölte, majd az ő idősebbik leányuk, Forgách Ludmilla, férjezett Dessewffy Ferencné (akit Mária Terézia királyné 1756-ban fiúsított). Dessewffy gróf mint alezredes 1757. november 22-én, 29 évesen elesett a porosz örökösödési háborúban; fiatal özvegye rövidesen férjhez ment a család zólyomi ágából származó, „ifjabbik” gróf Eszterházy Istvánhoz, aki 1761-től maga igazgatta a birtokot. 1762-ben L'Huillier bárónő hagyatékán osztozkodnak, 1764. június 5-én meghal az „öreg gróf”, Forgách Ferenc is.[4] Ezekkel az eseményekkel kapcsolatos az a Joó Tibor által felfedezett, 1763–1764-es felmérési rajzszorozat és műszaki jellegű „aestimatio”, amely tájékoztat a kastély akkori állapotáról, a beépített anyagok értékéről, a kü-

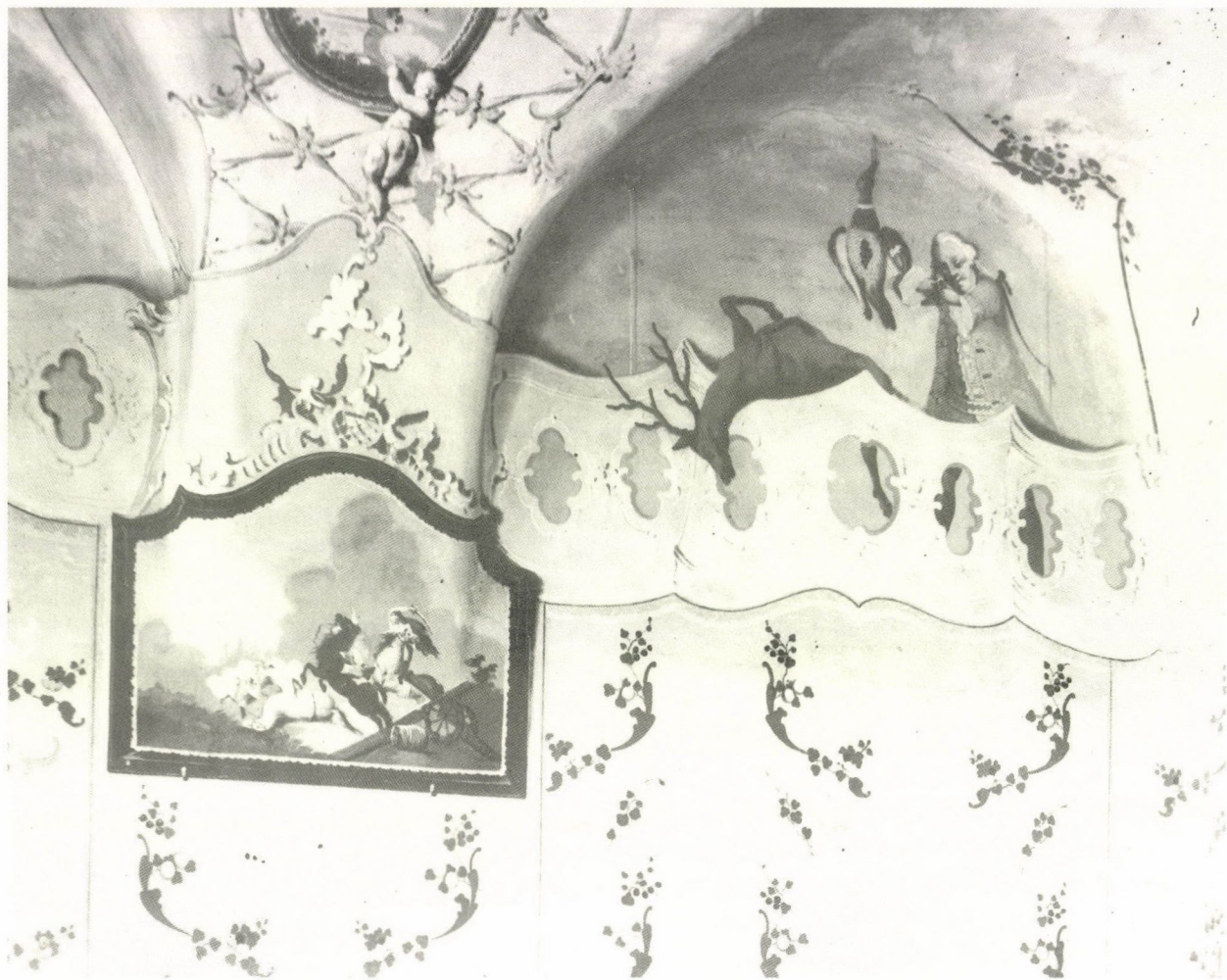
lönböző „Tractusok” helyiségeinek rendeltetéséről. A kétféle felmérés ugyanakkor bizonyos eltéréseket is mutat; Haris Andrea és Lővei Pál legújabb helyszíni kutatásai szerint a Franz Anton Dvorzacky által szignált rajzokon látható épületbővítések nem valósultak meg. Így ez a dokumentum inkább „jövő idejűnek”, a fiatal grófi pár tevezgetésének tekinthető, ezért viszont talán mérvadónak a következő évtizedek terembeosztásához. Kifestésről ekkor még nincs szó, a három reprezentatív helyiség, a középrészt elfoglaló, nagy „nyári ebédlő palota”, a lépcsőház emeleti előtere, valamint a kápolna stukkóval díszített. Közülük ma már csak a díszterem őrzi az építéssel egykorú „czirádait”. [5]

Eszterházy István 1787-ig, felesége 1795-ig élt, Forgách Ludmilla egyetlen fia, az ifjabb Dessewffy Ferenc utód nélkül halt meg 1820-ban Edelényben. A kastély és az uradalom ekkor a kincstárra szállt, majd megvette a Szász–Coburg–Gothai hercegi család. 1861-től működött járásbíróság az épületben, egy ideig bányatársaság bérelte azt, az 1920-as évektől pedig az Igazságügyminisztérium tulajdona; a II. világháború után részben lakások, részben járási közhivatalok céljaira használták. 1910-ben és 1928-ban esett át nagyobb átépítéseken, majd 1970-ben külső műemléki helyreállításon. 1986-os kiürítését követően feltáró és állagmegóvó munkákat végzett a kastélyban az Országos Műemlékvédelmi Hivatal. Napjainkban a nemzeti kastélyprogram keretében tervezik teljes felújítását, újrahasznosítását.

Az edelényi kastély hét helyiségében fennmaradt falfestményeket kezdettől az 1760-as évekre datálta a szakirodalom. Garas Klára társította mesteréhez a monoki Andrassy-kastély falképeit és a tóketerebesi pálos templom gótikus boltozatának rokokó kifestését, Anna Petrová-Pleskotová pedig a leleszi premontrei templom sekrestyéjének mennyezetképét. Voit Pál 1965-ben adott hírt először Woronieski János és Lieb Ferenc festők edelényi szerződéseiről 1765-ből és 1769-ből, melyeket leginkább kifejtetten Heves megye műemléki topográfiájának első kötetében tett közzé. Az északkelet-magyarországi világi falképek elemzési kísérlete 1978-ban egy újabb festőnevet vetett fel, Nics Istvánét, valamint a dekoráció rokonságát a taktabáji református templom ornamentális kifestésével.[6]

Egy műhely tagjai nem szerződhetnek négy év különbséggel, így a két festő mindenképp egymást követően dolgozott Edelényben. A fal- és mennyezetképek figurális része egy kézre vall, de a változatos, festett dekoráció valamennyi előforduló típusa visszatér a későbbiekben – kivétel a nyugati szárny egyetlen kifestett, tisztán ornamentális díszű szobája. Lieb Ferenc 1788-ban a leleszi premontreiek egyik ingatlanát bérlé, s a felosztási akták közé csatolják a bérleti szerződés meghosszabbítását újabb két évre. Őt kell tekintenünk tehát a fennmaradt edelényi





1. Lieb Ferenc: Csatakép és vadász. Az edelényi kastély falképének részlete, 1769–1770. Archivó felvétel

falképek vezető mesterének, ahogyan erre a szerződések szövege (és ténye) is tartalmaz már utalásokat. Az egi Woronieski Eszterházy gróffal szerződik: öt szoba falfestését vállalja a kívánt színekkel, egyenként 15 rajnai forintért. Az iglói Lieb mindazokat a szobákat kifesti boltozattal együtt (az egyiket ajtóstól), alkalmas színekkel, amelyeket számára a grófnő kijelöl – honorárium helyiségként 30 forint. Külön pontban ígéri, hogy semmilyen más munkát nem vállal el ezalatt, viszont két hét szüreti szabadságot kap, mivel van egy kis szőleje. Latin nyelvű szerződése két példányban is fennmaradt, gyakorlatilag ennek mellélete Woronieskié; a tisztázat külfetén saját kezű, német nyelvű záradékban erősíti meg azt. Teljes aláírása – „Franciscus Lieb bürgerlicher Maler Igló” – eddig egyetlen közlésben sem szerepelt, ami főleg az erősen érdekelt szlovákiai kutatással szemben illetlenség.[7] A nem túl ritka családnév előfordul Igló régi monográfiájában; Franciscus Lieb festő házvételének, -eladásának és gyermekei keresztelésének adatait pedig a városi levéltárban találta meg Galavics Géza.[8]

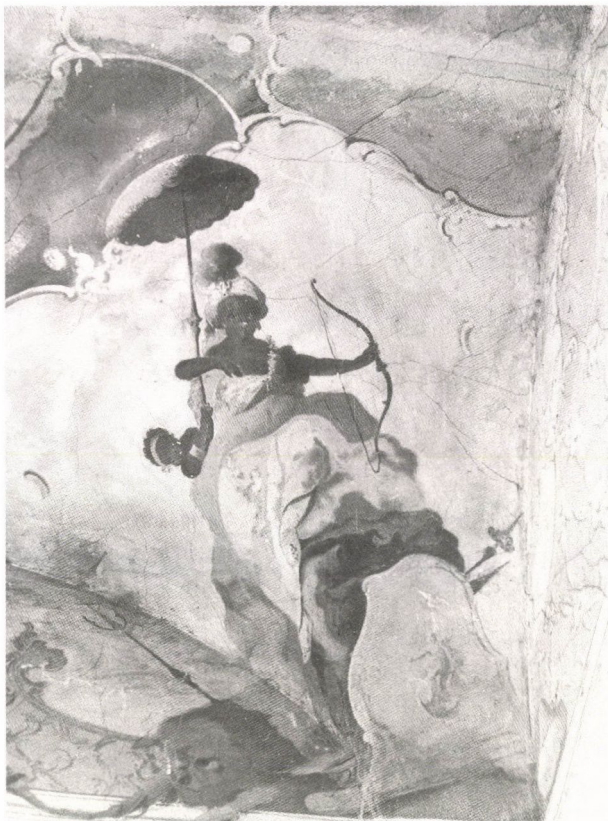
Mit végzett Woronieski az edelényi kastélyban? A jelenetes fal- és mennyezetképeket kísérő, nagyjából 1986-ban feltárt díszítő falfestés azokkal egyidős, helyenként valamivel későbbi is a figurális részeknél; a nyugati szárny egy szobájának füzéres, rácsos, madaras

kifestését pedig az 1800 utáni évekre datálja a restaurátori vizsgálat. Nyomokban fennmaradt azonban több helyiségben egy előző, virágmintás festésréteg, amelyet a figurafestő (Lieb és műhelye) mindenütt levert, újravakolt. Seres László megfigyelését [9] értelmezve arra gondolhatunk, hogy Woronieski 1765-ös díszítőfestése áldozatul esett a következő brigád munkájának, de talán nem csupán presztízs-okokból: feltehetően nem is teljesítette maradéktalanul vállalatát – innen a következő szerződés óvatossága –, s lehet, hogy az eredmény technikailag sem volt megfelelő (lehullott). A megmaradt kifestés is száraz eljárással készült, tehát secco, amely a késő barokk falképeknek a 18. század végén egyre inkább használatos, szapora, de a freskónál sérülékenyebb technikája. Mindkét festő egymaga szerződött, és késő ősszel: segédekre mégis szükségük lehetett, az időjárás viszont nemigen befolyásolhatta a munkát, amely a hat figurális díszű szoba esetében hónapokat vehetett igénybe.

A reprezentatív lépcsőházi előtér felől indítva a bejárást, az első teremben – amely afféle fogadószoba lehetett – lilás mezőkre osztott, ornamentális mennyezeti kifestés alatt, a fali ívmezők látszat-erkélyei mögött az uraságok kedvteléseinek idilli jelenetei láthatók: a főfalon a hinta, ettől jobbra vadászat, kétoldalt udvarlás, a bejárat ajtó fölött egy pecsétes levelet kézbesítő gyer-



mek, az ablakok falán romosan hattyúk által vont hintó. Két embléma-szerű utalás a mennyezeten (puttó létrával, ill. obeliszket ábrázoló medallionnal), továbbá a négy falon egy-egy kartusba foglalt lovas csatajelenet férfiúi „programadóra” vall. A falakon padlóig rózsamintás, indás, cirádás falfestés és egy lábazati zóna látható – az archív fotókon és az 1986-os feltárás óta ismét. Ennek a szobának a kert felé néző, déli fekvésű párja – „második vendégszoba” – a négy évszak és a négy elem allegóriáival díszített: a mennyezeti égbolt virággirlandja körül puttók repkednek szélforgóval, vizeskorsóval, gyümölcskosárral, bombával, alattuk az évszakokat jelképező egy-egy csoportozat – faültetés, aratás, szüret, és nyomokban tűz mellett kuporgó alakok – szerszámokkal, tájban. A feltételezett dél-német metszetelőképek mellett Maulbertsch tállyai Szent Vencel-oltárképe is hatással volt itt a festőre.[10] Az évszak-csoportok lábánál hármaskartusokba foglalt feliratok hirdetik a hónapok neveit, s alattuk a falakon a szezonális mezőgazdasági munkák kisfigurás megörökítése látható a kalendáriumgrafikák módjára: szántás, birkanyírás, aratás, halászat, szüret, betakarítás, disznóölés, perzselés; az ajtó- és ablakbélétekben pedig nyújtott keretelésű vadászjelenetek lóval, kutyával. A sarkokban megfestett lugasszerű, rácsos virágminta és a lábazati kartusok foglalják egybe a képeket. A következő szoba kifestése szerény – „Leány Asszonyok szobája”, „Szabók szobája”? Az első teremhez hasonlóan felosztott, arany vonalkázással díszített, rózsaszín és sárgás mennyezeti mezők találkozásánál, imitált stukkókeretelésben Ámor-gyermek kapaszkodik össze szárnyas-tógás-sarus-parókás, felnőtt társával, Hermésszel (?). A falakon patronnal készült, ismétlődő virágminta.[11]



3. Lieb Ferenc: Afrika. Az edelényi kastély falképének részlete, 1769–1770



2. Lieb Ferenc: A nyár. Az edelényi kastély falképének részlete, 1769–1770. Archív felvétel

A következő helyiség ikonográfiája összetettebb: a mennyezeti felhős égbolton villámokat szóró, sason lovagló Jupiter adoráló nőalakkal és angyalokkal, az ívmezőkben „korabeli” jelenetek, trónoló főúri pár cigányzenésszel, pipázó férfi könnyöklő büsztje; szemközt a kézcsók, mellette zászlót tartó gyermek és egy galambokat simogató nő félalakja, majd virágos váza, ülő fiúcska papagájjal. A virágornamentikával díszes falakon egy-egy medallionba foglalt, apró mitológiai kép: a sziklához láncolt Androméda, vele szemben a víztükrörben magát nézegető Narcisszus. Az ajtó- és ablakbélétekben emlékmű felirattal: felcsapó láng (NOSCITUR AUDITU ET VISU), fa, alatta sorompó (MUTUIS), templom kis figurával (MINUIT DISTANTIA FORMAM), kardra tekert babér (PRO MERITIS), lant fölött kéz (RECREAT CONCORDIA DISCORDS), kéz és emlékmű-oszlop (PRAE CUNCTIS APTISSIMA) – a jezsuita Antonio Vanossi Nagyszombatban megjelent Idea Sapientis című könyvének metszetei nyomán.[12] Bár 1763-ban a nyugati „Rundellát” lakja, később talán ezt a termet is saját reprezentációja számára alakíttatta ki Eszterházy István. Ajtaja a „Mlgos Grófné Asszony eő Nagysága Oratórium mellett lévő szobájába” nyílik, amelynek fala megőrizte rózsás kifestését, mennyezetén pedig barokk apoteózis látható: a harsonázó Fama és a páncélos-pajzsos Pallas társaságában a kebelén sugaras napkorongot viselő Erény megkoronázza a könyvvel, bőségszaruval ábrázolt uralkodói Bölcsesség nőalakját. Az ívmezőkben egy-egy kartusba foglalt, mitológiai jelenet Püramosz és Thiszbe történetéből, pompás virágvázák, az ablakok közötti falon pedig egy felfestett, koronás baldachin, vörös





4. Lieb Ferenc: Főúri pár, a levegő és a tűz allegóriája. A monoki Andrassy-kastély falképének részlete, 1770–1771





5. Lieb Ferenc: A Feltámadás. A monoki Andrassy-kastély kápolnájának mennyezetképe, 1770

függönnyel, puttóval (talán az ágy helye?). Ebből a szobából ajtó nyílt, s nyílik ma is „Mlgos Grófné Öltöző Szobájába” – szinte romos a sok átalakítástól –, ahol a négy világrész allegóriái láthatók a mennyezet sarkaiban, középen festett lanterna-nyílás, alattuk íves-tükrös lila falmezők, illetve a lunettákban fáklya és hattyú, az ablakbélletekben pedig egy-egy medalion, bennük grisaille arc.

A hat szoba teljességében feltárt kifestése a tudálékos részletek ellenére sem vall tudatos programról, bár minden helyiség számára gondosan megválaszthatták a – ma már csak feltételezett – eredeti rendeltetéshez illő témákat. Elaprózódnak itt a barokk allegóriák, és önálló életre kelnek a kísérő részletek; a fali látszaterkélyek és párkányok pedig térillúzió helyett csupán keretelik a

háznépet felidézni hivatott figurákat. A divatos öltözékű szereplők egyénítése inkább a festői modort, mint az ábrázoltakat jellemzi: gömbölyded, kissé oldalra forduló arc sötét kontúrral, kékes modellálással, félig lehúnyt, domború szemhéjak, csukott száju félmosoly, gödrös áll, modoros kéztartás, gyakran szétterpesztett ujjak, szín-pompás drapériák alkotják a fiatalabb nők és férfiak, gyermekek sémáját, melyhez a profilból ábrázolt figurák fitos orrú, bizonytalanabb beállítású, valamint a „vattaszakállú” öreg (vagy a későbbiekben szent) típusa társul. A festett mennyezeti dekoráció kék eget vagy stukkó kartusokat, füzéres gipszhúzást imitál, a falakon (az öltözőkamra kivételével) virágos tapétaminta, eltérő színű, önmagában is díszített lábazati zónával és gondosan megkomponált ajtó- és ablakbélletekkel. Ha lenyű-





6. Lieb Ferenc: Nepomuki Szent János. Oltárkép a monoki Andrassy-kastély kápolnájában, 1770

göző ereje nem is, a kastély életének pompáját, a szándékolt idillt visszatükröző, mintegy megduplázó, ezzel mégiscsak reprezentáló hatása lehetett ennek a látszatvilágnak, amely több falképegyüttesről is ismert Északkelet-Magyarországon.

Közülük a monoki Andrassy-kastély díszterme az, amely az edelényi szobák kifestésének mintegy sűrített összefoglalóját, és vitathatatlanul Lieb Ferenc művét őrzi. Edelénnyel szemben Monokon szinte teljesen hiányoznak az írott dokumentumok; az Andrassy család levéltárának nagymértékű pusztulása miatt a műemléki irodalom is csak a helytörténetre támaszkodik.[13] Eszerint az ún. „nagykastély” 1760 körül épült, a 19. században azután nagymértékben átalakították. 1926-ban már száz éve lakatlannak mondják; ezt megelőzően, 1902-ben akkori ura, gróf Andrassy Dénes a Magyar Nemzeti Múzeumnak adományozta a kastélykápolna 16. század végi, firenzei házioltárát, 1908-ban pedig magát a kastélyt ajándékozta a gyermekvédő ligának. Az épületben 1914 óta általános iskola működik. A kifestés ante quemje a kápolna falképének kronosztikonjába (GLORIA ET HONORE CORONASTI EUM DEUS ET EXALTASTI NOMEN EIUS SOLIUS. Psal. 8 et 148) foglalt 1770-es év, melyet 1771-ben követett Szent Orbán teljes ereklyéjének elhelyezése a Szent Kereszt-oltáron.[14] Két helyiség kifestéséről tudunk, ami nem zárja ki, hogy a lépcsőház vagy a sala terrena (ha volt ilyen) is freskó-seccódíszes

lehetett. A megrendelő (1780-tól gróf) Andrassy István, borsodi főispán, a család monoki, vagyis ifjabb ágából. Fél évig volt nála házitanító a luxemburgi jezsuita François Xavier de Feller, de beszámolója 1767–1768-ból szűkszavú – főként a tokaji bortermelés érdekli, ami a Szent Orbán-ereklye meghozatalát is motiválta – és a falképeknél korábbi, ahogyan Eszterházy Károly egri püspöknek a főispáni beiktatással kapcsolatos levelezése is csak a kastély kényelmét említi majd 1779-ben.[15]

A középrizalitban elhelyezkedő, legömbölyített sarkú téglány alaprajzú, dupla belmagasságú, erkélyes díszteremnek az államosított magyar barokk kastélyokra jellemző hasznosítása – tornateremként – helyrehozhatatlan sérüléseket okozott a falképeken. A nagy kiterjedésű hiányok ellenére azonban, mivel itt elmaradt az átfestéssel járó „renovatio”, a megmaradt részek intaktak, s festőjükre jellemzőnek mondhatók. A helyiség funkciója, épület-ikonológiai jelentősége új hierarchiába rendezte az Edelényben egymás utáni szobákban megjelenő képeket. A mennyezet közepén égre nyíló, kör alakú festett ballusztrád talán Erény-apoteózist involvál; az előtte mennybe emelkedő, kecses nőalakot virágfüzérrel fogadja a korlát mögött egy másik. A széles sávokkal vörös és „aranyos”, ál-stukkókeretelésű és rácsozott mezőkre osztott teknőboltozat hajlatában, a négy sarokban a négy világrész megszemélyesítői állnak a körbefutó látszatkorlát előtt, egy-egy festett oszlop által tartott, perspektivikus párkány-talapzaton. Az ablakok fölött beázás tette tönkre Amerika és Ázsia jelképes figuráit; csak a teve és a ló megmaradt részlete enged következtetni az – edelényitől eltérő – ábrázolás típusára. Afrika előkelő néger nőalak, feje fölé szolgáló gyermek tart napernyőt, lábánál karddal átdöfött turbán, csúcsos közepű pajzs és egy elefánt hivatott felidézni a fekete kontinensről tudottakat. Európa királynői jelenség, s ahogyan Edelényben, a kezében láncon tartott madár, a mögötte látható vitorlás hajó, s a lába előtt megfestett bálák utalnak – szemben a jezsuita indíttatású, misszionárius hangsúlyú, egyházi világrész-sorozatokkal – az előkép „merkantil” jellegű világhódító-felfogására. Az erkélykorlát mögött itt is a kastély élete látszik megelevenedni: rokokó dáma pocakos gavallérjával, kottából fuvolázó, magában poharazó, könnyölköve pipázó férfi. Az Andrassy-címer, valamint egy pásztorbotot és püspöksüveget hordozó puttó képe szerepel még a mennyezeten – a megrendelő fivérére, Andrassy Antal rozsnói püspökre utalva –, míg a zöld márvány-utánzatú, színes tükrökkel tagolt falak közepén szemmagasságban, egy-egy nagy rocaille-keretelés tetejére állítva a négy elem jelképei, ezúttal puttó buborékkal, bombával, apró bányász és szökőkút alatt hancúrozó gyermek.[16]

A kastélykápolnában szinte zavartalan az összkép. A kupolaboltozattal fedett, arányos kis teret a szentélyt elválasztó hevederív és az oratórium tagolja, s a színpompás kifestéssel harmonizál a kitűnő, fehér stukkószobros, rokokó márvány oltár és a szószék stílusa. A fehér rocaille-keretelésekkel színes mezőkre osztott, virág- és gyümölcsfüzerekkel, aranyozással díszített falfestés mindent beborít a padlóig, az ornamentika a karzaton a legdúsabb. A szentély és az oratórium figurális mennyezetképét a felhős égbolt angyalai kapcsolják egybe. Az oltár fölött Krisztus feltámadásának diadalmas jelenete látható széles panorámájú tájban, középpontban a nyitott sírt őrző, hatalmas angyallal. Jobbról a felriadt katonák és fegyvereik mozgalmas csoportja, balra egy földön fekvő centurio és egy megtépázott, nagy fa; a háttérből a három Mária apró alakja közeleg. A meleg okker



ónusú, sajátos perspektívájú, narratív kompozíció a déli-  
 émet szakrális rokokó legjelentősebb freskóival rokon, s  
 átrán mérhető Johann Baptist Zimmermann művéhez  
 /Nies zárandoktemplomában. A cselegyekben a négy  
 evangélista ülő figurája, amorf látszatbaldachinok alatt, az  
 oratórium falán pedig a három teológiai erény (erősen  
 sérült) nőalakja lebeg szétterülő, színes drapériákkal,  
 szokásos attribútumaikkal; mellettük torony, a kőtáblák  
 és a földgolyóra tekeredő kígyó.

A monoki kastélykápolna falán keret nélkül, talán  
 másodlagosan elhelyezett, nagyméretű Nepomuki Szent  
 János-kép az edelényi falképektől kezdve következőes –  
 nőies – figurafelfogást mutatja, annak modorosságával  
 együtt. A sötét háttérből kiemelkedő, felhőn térdeplő  
 szent alakja viszonylag kis méretével szinte háttérbe  
 szorul az őt körülvevő angyalokhoz képest; az elől tér-  
 deplő repoussoir kezében a feszületet tartja, s a képből  
 kitekint. Ez az olajfestmény, bár nem tudjuk pontosan  
 hogyan, de az eredeti berendezés része, s a falképek  
 mesterének a műve. Segítségével Lieb Ferenc további  
 olajképei határozhatók meg, kijelölve munkásságának  
 még néhány állomását.

Az abasári római katolikus plébániatemplom falán,  
 egy-egy 1796-ban felállított mellékoltár fölött, klasszici-  
 záló (copf) keretben kisebb méretű Patrona Hungariae-  
 és Mária neveltetése-kép lóg, melyeket az 1810-es  
 Canonica Visitatio említ először. Közlebbi adatok híján  
 pusztán a típusok és festésmód stílusértékű hasonlósága,  
 az üde színezés, a falképeken megismert világi figurák,  
 angyalfejek, puttók, bőven leomló drapériák új szerep-

körben történő ismétlődése alapján merül fel Lieb szer-  
 zősege, amelyet a virágcsokros váza, az angyal ölében  
 tartott rózsák és a függönyrojt, s a feliratozás motívuma  
 is erősít. Kulcsfontosságú lehetne a Madonna-képen  
 ábrázolt donátor, nagybajuszú, tésztás arcú magyar  
 nemes, akit a képek eddigi egyetlen közlése – okkal – az  
 Abasáron birtokos, s a templomnak bőven adományozó  
 Haller Sámuelnek gondol. Ezt a meghatározást a Haller-  
 nemzetségekönyv akvarellje nem látszik megerősíteni, az  
 Orczy-rokonságban történő keresgélés pedig túlságosan  
 szerteágazó lenne. A férfi kezében tartott papírlap szö-  
 vege (ET TU INVOCA DOMINUM, ET LOQUERE REGI  
 PRO NOBIS. ESTH: C[aput] 15 V[ers] 3) is legfeljebb  
 évszámot sugall, ami a kronosztikon szerint 1769. (Haller  
 Sámuel Gyöngyösön legtöbbet foglalkoztatott festői egyéb-  
 ként Vidi Ferenc és Beller Jakab voltak.) [17] Még keve-  
 sebb támponttal rendelkezünk a Magyar Nemzeti Galé-  
 ria egy 1984-es szerzeményű, apró Szent Anna-képéhez,  
 amelyben Anna Petrová-Pleskotová látta meg először a  
 „terebesi mester” művét.[18] Az akvarell-finomságú,  
 szinte egymásba folyó formákból építkező, kék-zöld har-  
 móniájú vázlaton Joachim kezében tartja a kisasszonynak  
 öltöztetett, csecsemő-méretű, bájos Máriát (hajában rózsza),  
 akiért anyja, a függönnyel lezárt előtérben ülő matróna  
 Szent Anna kitárt két kezével nyúl. A jelenet valóban a  
 tőketerebesi szentély Mária-ciklusát előlegezi, jóllehet  
 egyik darabjának sem pontos megfelelője.

Most már az is bizonyos, hogy „Miskolcon is dolgo-  
 zott az edelényi kastély freskófestője”, ahogyan azt még  
 1958-ban hírül adta Szendrey Zoltán saját forráskutatásai



7. Lieb Ferenc: Patrona Hungariae, 1769.  
 Abasár, rk. plébániatemplom



8. Lieb Ferenc: Mária neveltetése, 1769.  
 Abasár, rk. plébániatemplom





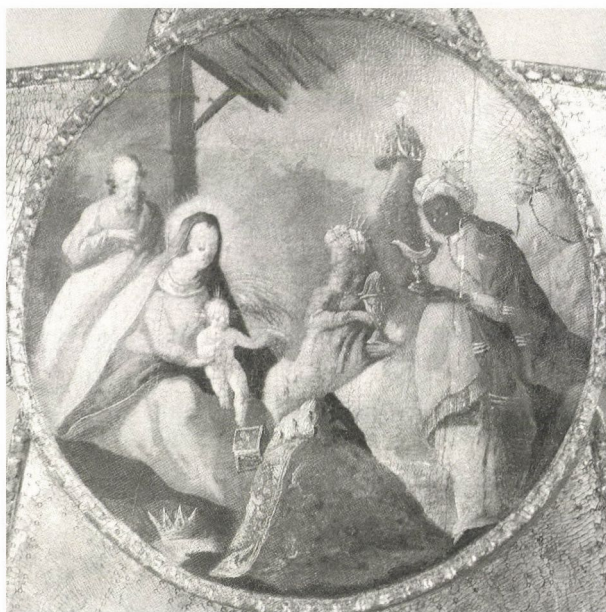
9. Lieb Ferenc: Szent Anna és Joachim a kis Máriával, 1770-es évek.  
Magyar Nemzeti Galéria

alapján.[19] Lieb Ferenc képíró nevét ugyanis már korábban kijegyezték a városi levéltárból („1778. febr. 14-én említve”), igaz, Munkácsy „piktor-ösét (?)” sejdítve mögötته.[20] Szabó Erzsébet alapos és megbízható feldolgozása a miskolci minorita templom és rendház építés- és díszítéstörténetéről a festővel kapcsolatos összes házi bejegyzést értelmezi és dokumentálja. Eszerint 1772. október 9-én szerződik Knaisz Mihály házfőnök „cum pictore Edelényiensi” az új refektórium boltzatának kifestésére és egy nagy Utolsó vacsora-képre 100 rajnai forintért. November 14-én eltávozik a festő, két év múlva, 1774 őszén viszont az ebédlőben befejezett munkákért fizetnek neki. Ekkor már diósgyőrinek nevezi őt a minorita napló – 1776. augusztus 8-án ismét megérkezik, és folytatja Boldog Bonaventura képének festését.[21]

Az 1729-től 1743-ig Giovanni Battista Carlone tervei szerint épített miskolci minorita templom és a melléje emelt, 1772-re befejezett rendház első berendezéséből szoboros oltárok, faragott padok és egyéb asztalosmunkák maradtak ránk Singer Mihály egri szobrásztól, Stöcherle Józseftől és más rendi fafaragóktól; Izbégi Veres István kassai festő 1733–1736 között készült főoltárképét 1819-ben Balkay Pál művére cserélték. A Lieb-féle munkák mind elvesztek: a refektórium mennyezetét már 1828-ban újrafestették, utóbb lemeszelték (secctó találni legalul szinte képtelenség), s napjainkra a nagyméretű Utolsó vacsora-olajkép is – melyet Szabó Erzsébet még autopszia alapján írt le érzékletesen – tönkrement, kidob-

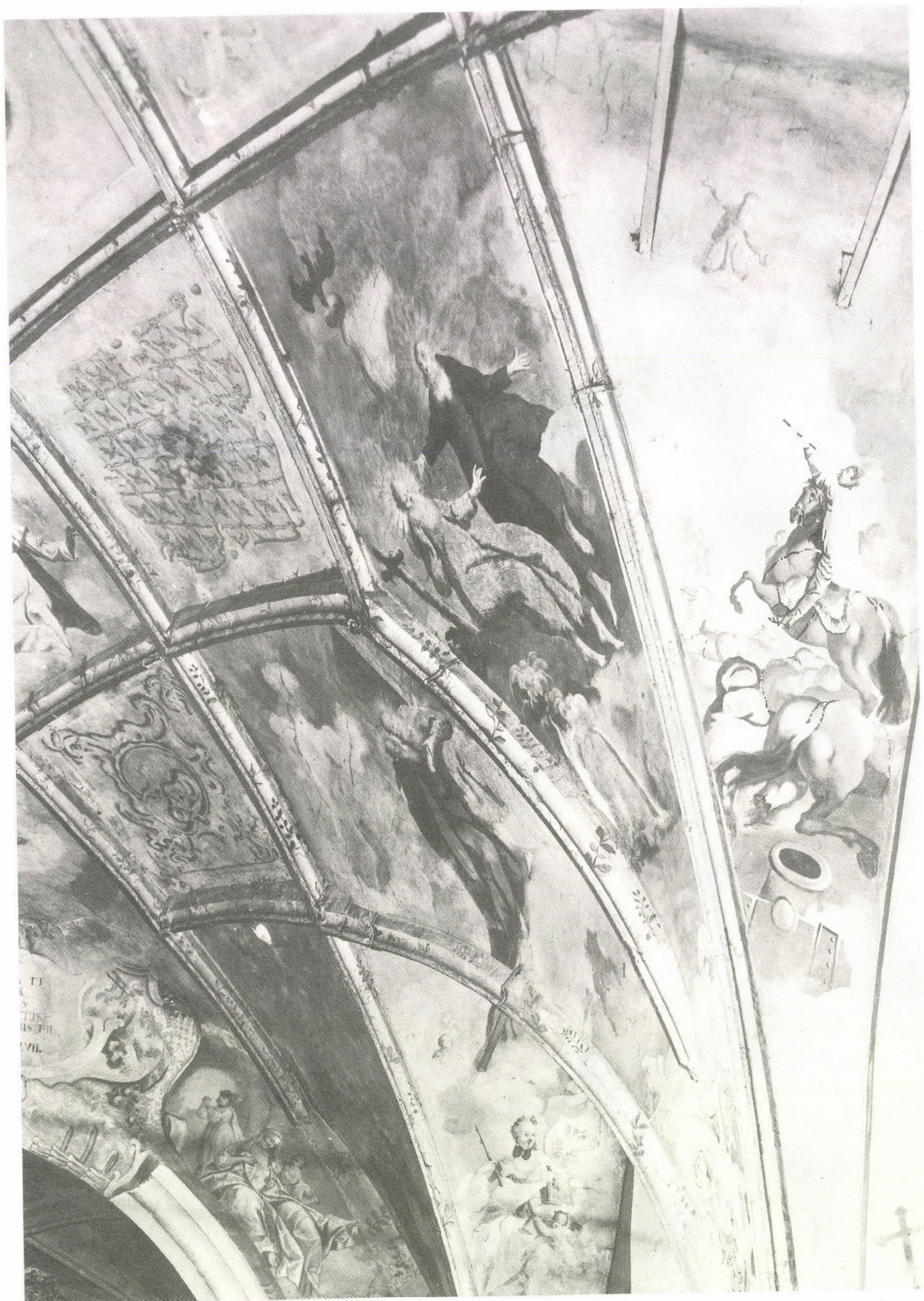
ták.[22] Egy egészen vékony szál mégis visszacsatolja Lieb festését a diósgyőri pálosokhoz, ahol úgy tűnik, évekig lakott és működött: a felosztatás után Körömrre kerül felszerelés része az a kisméretű, különös tárgy, betlehem csillag, amelynek közepén, tondóba foglalt olajképen a Királyok imádása jelenik meg az „edelényi festő” teljes eddig megismert eszköztárával.[23] Mulatságos módon a kastélyok világrész-figuráival rokonítható a teve, a ló s a turbános szerencsen egzotikuma; természetszerűbben emlékeztetnek a monoki evangélista-alakokra a szakállas öregek, s az eddig csak feltételezett Lieb-képek Máriára, áttételesen mégis a kastélyok bájos grófné-típusaira a fiatal Madonna. Ez a csekély hírmondó mintha már Lieb pálos kapcsolatait is jelezné: a közeli Sajólad kolostorának fennmaradt festményei közül egy Remete Szent Pál-mellékoltárképet tulajdoníthatunk neki.

A sajóládi pálos rendi templom monumentális, kéttornyú barokk épülete szintén Giovanni Battista Carlone műve, alapkövét 1720-ban tették le; külső-belső díszítése a háztörténet szerint még az 1770-es években is folyik. 1745-ben Joannes Reich, lőcsei piktor végez színezési, aranyozási munkákat; 1766-ban Fájdalmas Mária-kápolnát emelnek a konvent mellé. 1769-ben a torony két oldalára elhelyezik Remete Szent Pál és Csepelényi György pálos rendi mártír kőszobrát;[24] 1773 szeptemberében a Fájdalmas Szűz kápolnájának „elegáns” kifestésére fizetnek 25 forintot.[25] A munka jellege és a honorárium nagyságrendje alapján itt már lehetne Lieb alkalmazására gondolni – a kifestés nem maradt meg –, a kevés számú, helyben megőrzött barokk olajkép egyike viszont a még csak ezután következő tőketerebesi pálos falképek alapján bízvást tulajdonítható az „edelényi mesternek”. Az íves záródású, keskeny formátumú, hajdani mellékoltárképen Remete Szent Pál tájban, a képtérbe jobbról behajló botkereszt előtt térdelve imádkozik, feje fölött balról attribútuma „érkezik”, a holló a kenyérrel. Mélyen ülő, árnyékolt szeme, puha szakállá, hátrafeszített tenyere az „edelényi” festő már



10. Lieb Ferenc: A királyok imádása. Betlehemi csillag középképe, 1772–1776 körül. Köröm, rk. plébánia





11. Lieb Ferenc: Caritas, Hódolat Mária Teréziának, Remete Szent Antal és Remete Szent Pál találkozása, Sobieski János csatája.  
A tőketerebesi pálos templom falképei, 1777





12. Lieb Ferenc: Remete Szent Antal és a „Satirus állat”.  
A tőketerebesi pálos templom falképének részlete, 1777

megismert kézjegye. Konvencionális, statikusan összegző előzménye ez a Remete Szent Pál a képregényszerű, epikus tőketerebesi sorozatnak.

Terebes 15. századi plébániatemplomát Zemplén vármegyében 1502-ben Perényi Imre nádortól kapták meg a pálosok, és mellette monostort kezdtek építeni. 1530-ban azonban elűzték innen a szerzeteseket, s csak 1652-ben, uralkodói parancsra kapták vissza templomukat és birtokaik egy részét. 1742 és 1762 között felépült az új kolostor, 1776-ra megújították, 1777-re kifestették a templomot, 1784-ben tatarozáshoz készíttetnek költségvetést a pálosok. 1786-ban II. József rendeletére ezt a rendházat is feloszlatták. A terjedelmes abolíciós akták között nemigen található híradás az építés és a díszítés történetéről; napló, háztörténet sem maradt fenn. A feloszlatai leltárhoz tartozó beclés viszont – szokatlan módon – a kifestést is értékeli, 1200 forintra, bár Szolnay György, nagymihályi festő leírása meglehetősen általános: „Das Gewölbe in der ganzen Kirchen und mit Sanctuario ist in Fresko gemahlt und auch vergoldt”. Az 1876-os tűzvész okozta sérüléseit 1892-ben az akkori kegyúr, Andrassy Tivadar kijavíttatta.[26]

A mennyezetképeket a diadalíven megfestett kronosztikon (BENEDICTA TU / INTER / MULIERES / ET BENEDICTUS / FRUCTUS VENTRIS TUI / Luc. I. C. v. 42.) 1777-es évszáma datálja. Már e dátum alapján is kétségbe vonta Garas Klára a 19. századtól hagyományozódó Kracker-attribúciót, motívumai, figurafelfogása alapján pedig elsőként kapcsolta a művet az edelényi és a monoki falképek mesteréhez 1955-ös könyvében.[27] A képek különös hatásukat a hálóboltozat rombusz alakú mezőibe kényszerített kompozíciós megoldásnak köszönhetik, valamint az egyes jelenetekre és a teljes sorozatra egyaránt jellemző, mesészerű részletekben bővelkedő, elbeszélő előadásmódnak. A 63 boltcikkely nem mindegyike cselekményes vagy figurális; az egyes sorozatok mennyezeti találkozásánál a kastélyokból megismert, változatos kartusok, füzérek, rácsminták váltakoznak, olykor puttókkal díszítve. A szentélyben Mária-ciklus: Mária felajánlása, templombamenetele, eljegyzése, Annuntiatio, Jézus bemutatása a templomban, Mária mennybemenetele, megkoronázása és egy Győzelmes Madonna a sárkányt ledőfő kis Jézussal. Az oldalfalakhoz lefutó nagy boltmezőkben egy-egy nagy angyal szívvel, galambbal s egyéb jelképekkel, bár tisztán dekoratív szerepben a virágvázás, aranyozott rácsornamentika előtt. A diadalív két oldalán a Remény horgonnyal, a Szeretet két kisgyermekkel, a háttérben apró, imádkozó donátor-figura.[28] A hajó mennyezetének közepén egy-egy rombuszban Szent Ágoston, Jeromos és Aquinói Szent Tamás – erősen átfestett – megdicsőülő, statikus alakja látható.

A hajó falához lefutó bordák által határolt, megnyúlt négyszögekben Remete Szent Pál legendájának jelenetei, az oldalfalak és a boltcikkelyek csatlakozásánál létrejött mennyezeti fülkékben pedig a pálos rend magyarországi történetének csodás epizódjai láthatók. A sorozatok „olvasásához” több kört is meg kell tenni a templomban, a bejáratától kezdve. Cselekményük a bécsi Mathias Fuhrmann Remete Szent Pál-életrajzának egyes fejezeteit követi, rendszerint átvéve az 1735-ös nagyszombati kiadás rézmetszeteinek kompozícióit is. A Fuhrmann-féle Szent Jeromos-adaptáció „Egyedülvalóságnak ékesége, az az Tebais-beli Dütsöséges Szent Pál Pátriárkának, Remeték Fejedelmének, és Mesterének, Élete, és Halála, ...” címmel „Első Remete Sz. Pál Szerzetében lévő T. Pater Orosz Ferentz által magyarra fordíttatott”, s megjelent szintén Nagyszombatban 1754-ben. Orosz Ferenc Terebesen halt meg 1771-ben [29] – hogy az ő könyvét is a festő kezébe adták-e Fuhrmanné mellett segédeszközzül a pálosok, nem tudni, de a végeredmény valahogy úgy viszonyul a metszet-előképekhez, ahogyan az ízes magyar nyelvű elbeszélés a latin eredetihez, s ékeppen nyilván megfelelt a megrendelő várakozásainak.

Baloldalt a karzat fölött Szent Pál még világi fiatalember, díszes öltözkű herceg, aki – a IV. Tzikely szavai szerint – „a’ keresztények ellen való kegyetlenkedést, Detzius, és Valeriánus üldözésekor elmélyében forgattya”, majd „mindeneket el-hagyván [angyal által vezetve], s’ a Pustába futván, el-tekéllett ottan az Isten szolgálattyaiban mind végig meg-maradni”. Ezután két angyal segítségével pálmalevélből ruhát fon magának, majd „a Hollótul naponként tápláltatik”. A szentély előtti utolsó boltcikkelyen Remete Szent Antal álma látható – „Pál vérontás nélkül-is Mártír” –, a jobb oldali első pedig „Antallal az útban, midőn Pált keresé, Tzentaurus, és Satirus állatok (kik közül az első olly állat, kinek fele ember, fele ló; a’ másik pedig ketske lábú erdei vad



ember) Szembe akadnak, s' velek beszélget". A két remete egymásra találása következik, „Pál és Antal vendégeskednek”. Ezután Szent Pál halálának jelenetei láthatók: elkét fehér angyalok emelik a mennybe, míg porhüvely a kereszt előtt leborulva imádkozik, a mellette térdeplő Antallal együtt. A karzat fölötti utolsó boltcikkelyen „Antal Szent Pál halálát sirattya, Pál testének eltakarítására sírnak való helyt két orosz lány kotor”.

A lefutó boltívek által alkotott, fülkeszerű bélétekben Remete Szent Pál „magyar vonatkozású” csodatételeinek képei láthatók, olykor egészen mellékes, anekdotikus jelenetekkel keverve a történelmi jelentőségűeket. Nagy Lajos királynak a velencei hadjáratral kapcsolatos fogadalmát egy márianosztrai pálos atya, Lukács jóslattal erősítette meg, s „a bé-tellyesedő jövődölésnek jeléül a klastrom kapuja előtt való földbe minnyárt egy hársfát ültetett, melyly azonnal zöldellett”. A jelenettel szemközt „Sz. Pál teste Velentzébül Budára Magyar Ország Fő-Városába által vitettetik”, a szekérre tett koporsót lovas huszárok kísérik. A következő képen a siklósi várban 1422-ben történt „Tsuda-dolog” látható: „Bizonyos várbéli kapitány holta után kárhozat veszedelmében forogván Sz. Pál érdemi által élethe térítettik.” A szomszédos, török–magyar csatajelenet hőse „Corvinus Mátyás Magyar Király [aki] Sz. Pált segítségül híván a Törököt megveri, és Alibéget meg-öli”. A szentély felé eső utolsó boltcikkelyben megfestett bonyolult jelenet arra a Márianosztrán 1433-ban történt eseményre utal, amikor „Első Remete Sz. Pál szerzete a Boldogságos Szűz Máriátul tápláltatik” – az inséges időkben egy magát csodálatosképpen leölni hagyó szarvastehén által. A jobb oldalon a szentély felől elsőként Mária Teréziának bemutatott hódolat látható, talán a Terebesen birtokos Csáky család egy tagja által. Szemközt ismét a rendtörténet „kis csodái” közül választott a program: „Sz. Pál tulajdon szerzetének bizonyos üldözőjét keményen meg-veri”, akárcsak a következő fülkében: „Sz. Pál bizonyos halálán lévő szerzetes fiának segítésére láthatóan megjelenik s a bosszantó ördögök ellen tsodálatosan meg-segíti.” Közük és hátul egy-egy csataképen „A' Tsesztokói [ti. czestochowai] Klastromnak Svecus ellenség ellen-való oltalmára”, illetve Bécs felszabadítására „a' B. Szűz Márián kívül I. Remete Sz. Pál is látható-képpen megjelenik”. A legutolsó, szívesen reprodukált epizódhoz, a borkóstolás jelenetéhez nincs írásos magyarázat, sem grafikai előkép.[30]

„Nem lévén eszerint a szent és a profán képek közt okozati összefüggés, az egész festés barokknak tűnik fel, a gót ízlésnek meg éppenséggel nem felel meg.” Igaza van a múlt századi ismertetőnek, bár gótikus boltozatok barokk díszítése nem ismeretlen a korban, a tájon, még a pálos rendnél sem.[31] Ugyanez az ellentmondás megkapóan derűs atmoszférát kölcsönöz a kissé nyomott arányú, egyterű, sötét, gótikus intériurnek – magával ragad, miközben történeti allúzióktól sem mentesen tanít. A megnyúlt figurák egyre légiesebbek, táncos mozgásuk szinte absztrahált, s nem csupán a keskeny boltcikkelyek szorításában. A hajó falán lógó, nagyméretű Vízitáció-kép a régi főoltárról, amely már 1784-ben „defectus”, felújításra szorul, ugyanazokat a torzult arányú, kicsiny fejű, rövid felsőtestű alakokat lépteti fel a rendelkezésre álló tágasabb térben, mint a falképsorozat. Karcsú termetűk, rokokó „S” tartásuk és szögletesen gyűrődő, duzzadó drapériáik a korszak szobrászatának ekkorra már bevált s a térségben is elterjedt esz-köztárából való – itt azonban, a homályos, nagy képfelü-



13. Lieb Ferenc: Mária látogatása Erzsébetnél.  
A tőketerebesi pálos templom régi főoltárképe, 1777 körül

leten szinte elvesző, néhány vörös színfolttal élénkített csoportjuk, bár a boltcikkelyekénél lényegesen szilárdabb talajra komponált, azoknál kevésbé sikeres alkotás.[32]

1780-ban Lieb Ferenc aranyozást vállalt Tokajban, Patay Erzsébet kúriájában.[33] Ez a levéltári adat azonosítható épület híján tovább nem vezet, viszont valószínűsíti a festő szerzőségét a taktabáji református templom falképeinél, báji Patay Sámuel birtokán. A templom építését és díszítését maga a kifestés dokumentálja.[34] A falakon szép magyar nyelvű, verses feliratok dicsérik az Istent, a királyt és a kegyurat, akit a diadalív felett címere és tornyos, barokk kastélyának „portréja” reprezentál. Az építkezés versebe foglalt dátumát – „Ezer hétszáz nyolcvan kettőben tétel / Fundamentum itten ... / Nyoltzvan negyedikben lett egészen vége... stb.” – az 1784. november 10-i felszentelési prédikáció napra pontosítja, elbeszélve azt is, hogy „a T. Úri háznál [...] volt az építés idején az isteni tiszteletnek helye”. [35] A tisztán ornamentális dekoráció hasonlósága az edelényivel már korábban is feltűnt; újabban a fali festett koronás baldachinok, s a kisebb „pszeudó” drapériák számára került elő Edelényben analógia. A hevederek közötti csehsüveg





14. Lieb Ferenc: A taktabáji református templom kifestése, 1784. Részlet az apszissal, a Patay-címerrel és a báji Patay-kastély képével.  
Archív felvétel

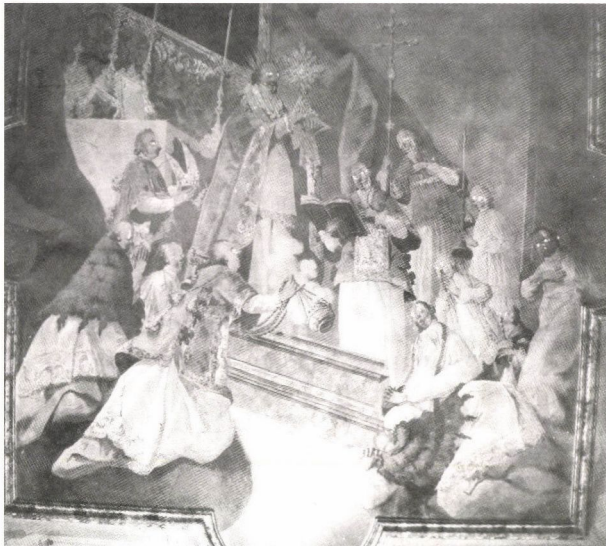


coltozatokat kupola-imitáció zárja (nyitja), a csegelyek virágfüzérés, rocaille-os, vázás díszítését a tőketerebesi gótikus csücskökben is megtaláljuk. A nagyméretű, cirádás kartusokkal színes mezőkre bontott faltagolás a monoki díszterem sajátja, s a lila-halványzöld színharmonia is inkább a kastélyok, mint a többi egyházi épület kifestését idézi fel. A technika itt is secco, a festésmód helyenként érzékelhető keménysége az 1867-es megújításnak köszönhető.

A kifestés egyetlen „figurális” része, a kastély ábrázolása képi forrásként szolgál a Tornyosi Tamás által 1723-ban emelt, ám 1890 táján teljesen átépített kétsarok-tornyos, külső lépcsőfeljáróval ellátott Patay-rezidencia eredeti állapotához – ekként is értékelte eddig valamilyeni publikációja. Galavics Géza szíves közlése szerint magában a kastélyban is voltak falképek, verses feliratokkal, melyeket Lieb szignatúrájával együtt megőrzött a családi emlékezet.[36] Szokatlan a késő barokk falkép protestáns környezetben, különösen hat – bár a festőnek éppen nem lehetett kedve ellenére – a bőséges feliratozás. Ennek oka, hogy különleges személyiség volt a megrendelő, báji Patay Sámuel. A Zemplén, Szabolcs és Ugocsa megyében birtokos nemesi családnak e hosszú életű sarja idős korában magyarra ültette az indiai Pancsatantra című regényt, melyet „A régi indusok bölcselkedések, az az: példákkal jó erkölcsökre tanító könyvecske” címmel Eszterházy Károly püspök adott ki 1781-ben Egerben, Tischler Antal címlap előtti rézmetszetével. „Profanus mind maga a könyv, mind a fordító” – írja róla Kazinczy, s dicséri a püspök mecénási gesztusát.[37]



15. Lieb Ferenc: A taktabáji református templom kifestése, 1784. Részlet a karzattal. Archivó felvétel



16. Lieb Ferenc: Szent Norbert miséje. A leleszi premontrei templom sekrestyéjének mennyezetképe, 1787

Halálának évében, 1788-ban Lipcsében jelent meg Patay másik könyve, „Egy jó atyának fiait oktató tanítása, mellyet” ... „a keresztyén hitnek nevezetesebb ágazatairól való egygyütt beszélgetésben kívánt előadni”. Családjában minden oldalon szokás volt az alkalmi verselés; kapcsolatai Sárospataktól kezdve, Egeren át a Belezna-rokonság által Pilisig (s nyilván annál tovább, külföldre is) terjedtek. Patay Sámuel inkább prózáiról volt, a kastély moralizáló rigmusait – s az elpusztult kifestés tematikáját – mégis bizvást neki lehet tulajdonítani, míg a templomi feliratok a helybéli prédikátor, Bánhorváti János költeményei lehetnek.[38] A miskolci Báji Patay-ház fia, József történetesen Eszterházy Istvántól vette 1774-ben, az „edelenyi festőt” tehát több helyről is ajánlhatták a család figyelmébe. [39]

Lieb ugyan ekkor már „pictor Lelesziensis”. A leleszi középkori premontrei templom sekrestyéjének mennyezetképe Szent Norbert miséjét ábrázolta, 1787-es kronosztikonnal (VETUSTATEM EXVDIT, / RENOVATA CONCLVDIT) – sajnos napjainkra leégett. 1971-es első közlésekor attribuíta azt a terebesi pálosok festőjének Anna Petrová-Pleskotová,[40] de ugyane kéz – ügyetlenebb – munkája a Nepomuki Szent János-mellékoltár képe, amely 1783-as évszámot visel. Galavics Géza levéltári kutatásai szerint már 1782-ben a városban található a festő – új családjával, s hamarosan ismét özvegyen –, [41] 1788. január 1-jén pedig, a rend feloszlását követően, két évre és tíz hónapra meghosszabbítja a kamara az addig a premontreiektől bérelt házának árendálási szerződését.[42] Huzamosabb időre, úgy tetszik végleg megtelepedett tehát a festő Leleszen, onnan teljesítette taktabáji megbízatását, s talán továbbiakat is a környékben és a Hegyalján. Itteni munkái közül természetesen leginkább a mennyezetkép volt a jelentékenyebb, amely bár sérülésekkel (valamiféle újkori ikonoklazmusz jeleként kivájt-levert szemekkel), de átfestés nélkül őrizte mesterének késői stílusát, kifinomult, festői, rokokó ornamantikáját – 1982-ig. A kisméretű helyiség sík mennyezetén négy karéjjal bővített, téglány alakú „táblakép-keretben”, kissé billent, enyhe alulnézetben jelenik meg a premont-



reiek alapító szentje a magasra tartott oltáriszentséggel, mögötte barokk felszereléssel megrakott oltárasztal, előlött rokokó rájáú festmény. A mise résztvevői ministránsok, papok, szerzetesek, szélesen elterülő csipkés szélű karingben, prémes palástokban. Arcuk talán portré-igénnyel egyénített, eképpen mégis a kastélyok típusaira emlékeztet; csonttalan mozgásuk, kiváltképpen a jobboldalt földre boruló alaké a Töketerében megfigyelt szélsőségeket folytatja, egyben a diósgyőri Királyok imádása-kép Lieb-szerzőségét bizonyítja. A Szent Norbert-jelenet keretén kívül eső, rokokó díszítményekkel tagolt széles mező négy sarkában az evangélisták ülő alakjait helyezte el a festő, a hatalmas drapériák és a természetes attribútumok között szinte elvesző, kis fejfel, rövid felsőtesttel. Ezt a sávot azután még egy keretelés vette körül, az edelényi kastélyban feltárt lábazati festés módjára. A sekrestye mennyezeténél kevésbé igényes, s mint Lieb eddig megismert olajképei általában, gyöngében sikerült a templomhajóban a szentély mellett álló, korábbi, szobros barokk oltár – Hartmann József műhelyének munkája az 1740-es é. kból – festménye. Az oszlopszerűen statikus Nepomuki Szent János a festő ritkában előforduló, „komoly” arctípusát viseli (ilyen pl. Nagy Lajos királyé Töketerében), a pufók változat itt az anyagok sajátja. Pedig a szerepük nekik is meglehetősen fontos: nemcsak hordozzák, de felmutatják, s bőven feliratozott bibliaidézetekkel magyarázzák a szent attribútumainak jelentőségét.[43] A Nepomuki-képnek nyilván története van – a legelső szövegsor szerint ex voto 1783-ból –, de a levéltitok, s vele a kezdődő postai szolgáltatás védelmezőjeként is értelmezhető, ahogyan tette azt Szilárdfy Zoltán 1993-as cikkében.[44]

Miként születési adatát, Lieb Ferenc halálozásának helyét és dátumát sem ismerjük. Az 1772 és 1782 közötti tíz évből munkáiról tudunk, változó „telephelyeit” csak feltételezzük. Az „edelényi mester” bécsi akadémiai tudást, egyben kötöttségeket nélkülöző, „franciás” rokokó festészetét – Woronieski nevének ürügyén – eddig szívesen társították lengyel festők, elsősorban Volucki Károly magyarországi munkáihoz.[45] A most kibővített, némiképp konkretizált életmű ennek nem mond ellent. Lieb Iglóról érkezett Edelénybe, előélete ismeretlen. Minthogy a Szepesség ekkor még lengyel fennhatóság alá tartozott, tőle sem lehetett idegen ez a művésztkör, s talán a galíciai barokk templomok monumentális-

absztrakt, rokokó freskódíszje sem.[46] Közvetlen festő-elődei Lőcsén a rocaille-ornamentikában tobzódó Johann Reich és Andreas Trtina voltak; kellett, hogy ismerje Lechnic vagy a lőcsei minoriták stukkódíszes és aranyozott, utóbbi esetben már „pszeudó” cirádás freskóját is.[47] Figurális festészetének témáit a mindenkori megrendelői igény szabta meg, melyeket változatos mintakép-készletének segítségével formált vonzó, profán jelenetekké; bécsi és augsburgi grafikák, kalendáriumok, emblémáskönyvek mellett még Maulbertsch-től is merített. Személyes stílusát, kézjegyet elárulják gyöngeségei, amit ellensúlyoz a műfaji sokoldalúság, a pompás díszítmények és a mindenkor derűs, elbeszélő kedv. A rokokó „dekonstrukció” nem provincializmus: a késő barokknak ez a változata már messzire jutott a felemelő (vagy nyomasztó) allegóriáktól, viszont kedvére szemelget azokból az elemekből, amelyekkel hétköznapi is képes együtt élni a megrendelő. Félúton van ez a festészet a térségben még mindig főművekkel jelentkező, monumentális freskó és a grafikákat felnagyító, tanulságos-dekoratív, főként városi „szobafestés” gyakorlatát között (a különbség „nyitja” talán a mennyezeteken keresendő).[48] Lieb feltételezett fia, Antal ez utóbbi műfaj mestere (nota bene Egerben, Noszvajban, 1803-ban pedig zászlót festeni ugyan, de Edelényben is felbukkan), míg a szintén a családhoz köthető Farenson Ferenc a késői barokk nagyfestészetet prolongálja.[49]

Lieb végigvándorolta, -festette a hegyaljai borvidéket, sőt távolabbiakra is eljutott – valójában a szüret, a bor, a szőlőprés motívuma az összekötő kapocs laza életművének állomáshelyei között. A jövő kutatása még további alkotásokkal bővítheti ezt az űvet, újabb adatokkal a pályaképet – ezek egy része régen megsejtve, bizonyára csak publikációra vár Szlovákiában –, hiszen a festő legalább három aktív évtizede, gyors munkatempója és szerény díjazása jóval nagyobb termést feltételez. Talán a csak forrásokból azonosítható aranyozói tevékenység tölti ki ezt a hiányt, esetleg egy eddig félreértett arcképfestői életmű lesz kapcsolható a nevéhez egyszer.[50] Ezután dől el igazán, hogy valóban mindvégig művészi alkotással telt-e az ideje, s egyáltalán a festészet volt-e Lieb Ferenc szőlősgazda és piktor, az északkelet-magyarországi rokokó egyik legeredetibb egyéniségének kenyérkereső foglalkozása?

Jávor Anna

## JEGYZETEK

1 Az edelényi falképekről alapvető (mesternév nélkül): *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 122–124; *Voit Pál*: Műemlékvédelmünk újabb tudományos eredményeiről. Műemlékvédelem IX. 1965, 139 (elírással: Wereniczky János és Liob Antal, „falusi fragonarok”); *Voit Pál*: Heves megye műemlékei (a továbbiakban HMM) 1. Budapest 1969, 360 és 420. (Mesterek adattára: Lieb Ferenc és Woronieski János); *Jávor Anna*: Világi falképegyüttesek Északkelet-Magyarországon. In: Zádor Anna-Szabolcsi Hedvig szerk.: Művészet és felvilágosodás. Budapest 1978, 421–422; *Garas Klára*: Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983 (Recenzió). Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 187. („Teljesen nyitott s szinte minden részletében tisztázásra vár az északkelet-magyarországi, kelet-szlovákiai rokokó falképek mesterkérdése.”)

2 A forrást lásd alább a 42. jegyzetben. Ennek alapján már Lieb műveként említettem a töketerébési mennyezetképeket in: Ivan Rusina szerk.: Svätci v strednej Európe / Heilige in

Zentraleuropa. Katalógus, Slovenská národná galéria, Bratislava 1993, 126–127, korábban az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet számára leadott kézikönyv-kéziratokban.

3 Voit i. m. 1965, 133; HMM 1. 133, 316–317. (Mesterek adattára); míg az épület eddigi legalaposabb feldolgozása, *Joó Tibor*: Az edelényi kastély. Művészettörténeti Értesítő XVII. 1968, 189–207. J. L. von Hildebrandt szerzőségét feltételezi. *Uő.* később: Műemlékeink: A kastély, a református templom, a vár. In: Sági Vilmos szerk.: Edelény múltjából. Edelény 1973, 137–156; *Uő.* Kastélyok, kúriák, udvarházak és polgárházak. In: Balassa M. Iván et al.: Műemlékek Borsod-Abaúj-Zemplén megyében. Herman Ottó Múzeum, Miskolc 1988, 37; *Uő.* Edelény. In: Szabadfalvi József, Cseri Miklós szerk.: Borsod-Abaúj-Zemplén megye képes műemlékjegyzéke VI. Miskolc 1992, 13. Azt, hogy a kastély 1727–1728-ban felépült, *Haris Andrea és Lővei Pál* helyszíni kutatásai is bizonyítják: Edelény, volt l’Huillier-Coburg kastély. In: Magyar Műemlékvédelem X. Budapest 1996, 308 (Adattár).



Jóval hosszabb építkezésről szólnak viszont a L'Huillier-hagyaték feletti egyezséggel kapcsolatos tanúvallomások 1763-ban: [Primus Testis:] „Az kastély tizen négy Esztendőök alatt lévő építésben kőművesek eleint tizen hat, ezután hol tizen ketten, hol nyólczan, hatan, utoljára az Fatens másod magával volt, napi számosak az szűség szerént voltak”. [Sextus Testis szerint] „az Edelényi Kastély tizenhárom vagy tizennégy esztendeig épült”, viszont [Tertius Testis] „Jól tudgya, aztis látta, hogy amidőn Mlgos Báró L'Huillier Ur eő Ndga Almásy János Uram által magát Edelénybe statuáltatta volna [1727-ben] már akkor földél alatt készen fönn állott az Edelényi Kastély és a kerülette lévő épületek, csupán csak nap nyugott felül lévő hintó állás ... kevés sindelezés híjával volt.” 1763. die 19<sup>a</sup> May Inquisitio ... Budapest, Magyar Országos Levéltár (MOL), P 86 Dessewffy levéltár, Archivum Edelényiense. 49. cs. Fasc. B. N° 33, ugyanez P 86, 51. cs. Fasc. H. N° 3, Sub Litera T.

4 A leszármazásról Jóó i. m. 1968, 193–196; a tulajdon- és birtokviszonyokról *Faragó Tamás*: A jobbágyság gazdálkodása a XVIII. század derekán. In: Edelény múltjából, 3. jegyzetben i. m. 91. a legjobb összefoglalás.

5 Jóó i. m. 1968, 189–193; Jóó i. m. 1973, 144. (a felmérési rajzok lelőhelye: Miskolc, Borsod-Abaúj-Zemplén megyei Levéltár, Acta Judicialia, Spec. VII. Fasc. Com. I. No. 70), vö. *Haris-Lővei* 3. jegyzetben i. m. 308, ill. *Haris Andrea-Lővei Pál*: Kutatási dokumentáció. Edelény, L'Huillier-Coburg kastély. 1986. december 9. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár, 22774. sz. Ezúton köszönöm meg a szerzőknek, hogy publikálatlan kutatási eredményeiket munkámban hasznosíthattam. A stukkódísz jelentőségéről: *Somorjay Selysette*: 18. századi festett szobabelsők – kutatási feladatok. Művészettörténeti Értesítő XXVII. 1988, 229. A lépcsőházi stukkóra nem találtam forrást, viszont említik 1763-ban a „téli Régi Ebédlő, vagyis Spalléros palotát”. MOL P 86, 49. cs. Fasc. B. N° 34 és 51. cs. Fasc. H. N° 3, Sub Litera Z. A MOL-ban őrzött épületbecslésre utal a MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Adattárának MDK-A-I-33/007-13 jelzetű dokumentuma.

6 *Garas* i. m. 1955, 122–124; *Anna Petrová-Pleskotová*: Zur Frage des Wirkens Johann Lucas Krackers und seines Kreis in der Slowakei. Ars 5. 1971, 114–115; *Jozef Medvecký*: Nástenné maliarstvo na východnom Slovensku v období neskorého baroka a rokoka. Vlastivedný časopis 22. 1975, 4. 178–181. a kassai Schweizer Henrik nevét kapcsolta a falképekhez. Az 1768-ban botrányos viselkedéséért lecsukott Nics (l. *Jávor* i. m. 1978, 422.) nem sokáig maradhatott az edelényi kastélyban:

„Inquisitio contra Pictorem Agrisensem Officiales Dominalii dehonestatem die 2<sup>o</sup> Martii 1768

Anno 1768<sup>o</sup> Die 2<sup>o</sup> Mensis Martii, Secundum subinserta Decolltri Puncta, in Castello Edelinensi, sequens practa et Collateralis Inquisitio. De Eo Utrum?

1<sup>o</sup> Tudja-e? a Tanu bizonyosan, hogy Egri Képiró Nyics István M. Urasság Tiszteji parancsolattjából árestomba tétetett? ... [Primus Testis ... ad 2<sup>du</sup>s et 3<sup>ti</sup>us] Arestomba lévő Egri Képirót strásálván a Fátens, aki is felmenvén a Palotára, az hol az Asztalos dolgozik, ki nézett az ablakon és ott a falon lévő arnyék órára tekintvén monda: Már tizenegy óra vagyon enni kellene menni, melyre a Fátens (...): de nem szabad nekünk oda kimenünk, mert engemet a Hofmeister meg ver, ha ki mégyek kiendel. ismét a Képiró monda: Ne fély, meg látom én ha meg ver, nem parancsol nekem a Hofmester (...) ő csak egy hunczfut jobbágy, tudok én Hofmestert csinálni; csak egy kis írást tudjon valaki, de képirót nem, ... [Tertius Testis] ... Nem parancsol nekem senki, a Hofmester is csak egy selyma Hunczfut, hamarébb adhatnék még én a Grófnak is egy két aranyat ingyen, hogy sem ő munkámra hatot, hetet, ad relique nihil...

Ao 1768 Die 5<sup>a</sup> Martii Deliberatus est

Mínthogy Egri Képiró Nyics István Méltóságos Uraság ide haza nem létében ő Nagysága Tiszteit nem hogy illendőképpen meg becsüllötte s tisztelte és maga kötelességének eleget tett volna, de sőt inkább /: a mint az Inquisitióból világos /: mocskolta, gyalázta Hofmeister Uramat kivált képpen Hunczfutnak sok ízben mondotta, azért is ezen rossz cselekedeteért, másokk tanítandó példájokra ötven Pálcza ütésekre ítéltessék és hogy közönségesen a Tiszteket meg kövesse elvégeztetett. lidem qui

Supra.” MOL P 86, 49. cs. Fasc. C. N° 95. Nics figurális műveiről nem tudunk, az egri kocsmáros-piktör öntudatát viszont indokolják az egri egyházmegyében végzett aranyozói munkái után kapott, igen magas honoráriumai: HMM 1. 373. (Mesterek adattára) Taktabájra *Jávor* i. m. 1978, 440; Pétervására és J. Beller kérdése (uo. 418–420.) egy másik problémakör, vö. *Garas* i. m. 1984, 187.

7 MOL P 86, 49. cs. Fasc. B. N° 109. (f. 215–217.)

„1769. die 24<sup>a</sup> 8<sup>bris</sup> Duplex Contractus iam in origine, quam et Simplicis Pari, Pictoris Francisci Lieb super accorda, cum I: Dominio quoad depingenda in Castello Edelin Cubicula=Dominalia; cum accluso tertio Pictoris quoque Agriensis Joannis Woroniesky eaternis 1765. emanato contractu.

Fasciculus Litera C. N° 109.

[f. 215, külzetén:] Obligatio Pictoris Joannis Woroniesky de 26<sup>a</sup> 9<sup>bris</sup> 1765, de se data; quo ad Cubicula Castelli Edelinensi depingenda.

Infrascriptus praesentibus notum facio, quibus expedit universis, quod ego apud Illustrissimum Dominum Comitem Stephanum Eszterházy de Galantha in Castello Edelinensi cubiculorum N° quinque parietes depingendos ea cum euictione in me assumperim, quod videlicet tales juxta omnem possibilitatem, coloribus mihi demandandis, secundum graciosum velle Suae Illustrissimae Dominationis depingere, ac ad statum perfectum deducere velim a quorum singulo Cubiculo Inclitum Dominium mihi florenos Rhenenses quindecim solvendos ac Mensam officialium, pro omni die duas. Justas vini computando dandam, quousque laborem praemissum meum non terminavero, gratiose resolvere dignabatur; considerato et assumpto tamen eo, quod ego colores ad talem picturam debite deducendam necessarios Ipsem et meis sumptibus comparare tenebor; quo casu vero huncce laborem in me assumptum vel defectuose perficerem, vel vero inceptum laborem continuare nollem, obligo me, vigore harum ad expensas pro tali insumptas Illustrissimo Domini Comiti bonificandes, vel vero laborem perfectius decludendum.

Super quo etiam hasce obligatorias meas Literas proprio Nomine subscriptas, pro majori securitate extradedi.

Datum in Castello Edelin, die 26<sup>a</sup> 9<sup>bris</sup> 1765. Joannes Woronieski Pictor mp.

[f. 216, pizskozata: f. 217]

Infrascriptus notum facio omnibus et singulis, quibus expedit Universis, quod ego certos labores in Castello Edelinensi perogendos in me assumendo, cum Illustrissima Dominatia Comitissa Ludomilla nata Forgacsiana ac hunc in modum contractum iniverum, et quidem

1<sup>o</sup> Obligo me omnia Cubicula, in praefato Castello Edelinensi Reperibilia, quaque Sua Dominationa Illustrissima mihi Demonstrare, et mandare dignabitur, ad id apsis, et idoneis coloribus (una cum portis) ira depingere, ne vel minimus defectus observetur, et Suae Dominationi Illustrissimae juxta placitum ellaborare esse censeatur.

2<sup>o</sup> Pro singuli per me depicti cubiculi labore, praefata Sua Dominatio Illustrissima mihi Gratiose Resolvere dignata est uto mercedis florenos Rhenenses 30. praetera autem victum cum officialibus, et dietim fustas Vini duas. Unde

3<sup>o</sup> Ego quoque me per presentes Strictissime obligo, quod eousque nullium alienum laborem assumere, nullorsum ex hocce Castello Edelinensi abscedere velim ac possim, quoadesque Praetitulata Illustrissima Domina Comitissa juxta Conventum pretium mihi labores exassignavi curare dignabitur, et quosque ira ac curare ac debite, eosdem labores non perfecero ut et obligationi meae et convento pretio, ac denique Suae Dominationis Illustrissimae desideris, correspondere possint et ego satisfacere valeam. Verum tamen

4<sup>o</sup> Affuturo Vindemiarum tempore /: signidem ego ips etiam Vineolam percipere vellem /: pro duarum septimanarum spatio eorsum abscedendi, a sua Dominatione Illustrissima facultatem exoperatus sum, memet strictissime obligans ut si praeterlopsi duobus Hebdomadis cursus ad Edelin redire nollem pro continuando labore, tali in casu competensem satisfactionem, in me ubicunquum locerum commorante, Sua



Dominatio Illustrissima sibi impendi facere dignetur. In cuius fidem hasce manu propria subscriptas et sigillo roboraras extradedi literas obligatorio:

Contractuales. Signum Edelen die 24<sup>o</sup>bris A<sup>o</sup> 1769.

[Hátoldalán németül:] Lauth disser Kontragt Veroblihir ich mich noch zu Leben [?] aber war dass mir von aller gnädihsten herrschaft oder herrscherin nichts leits wider stehet wan disses geschäft so wirt die allergnedigsteherrschaft mit meiner ahrbeit und Versprehen vollkohen zu friden sein.

Franciscus Lieb

burgerlicher maller Iglo"

Vö. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MDK-A-I-33/0014-16; 0017-19

8 Münnich Sándor: Iglo királyi korona- és bányaváros története. Iglo 1896, 376: Lib csödiratáról; 389: festőcéh nem volt a városban a 18. század folyamán. A következő családi adatok Ivan Chaluppecky, lőcsei múzeumigazgató úr levéltári kijegyzései és Galavics Géza kutatási eredményei az 1970-es évekből, melyekről Galavics Géza idén tájékoztatott; közlésük átengedéséért ezúton mondok köszönetet.

Levoča, Štátny archív. Matrikel r. kath. Spišská Nová Ves VII. p. 177. „25. 6. 1758 copullatus est juvenis Dominus Franciscus Lieb Pictor cum honesta virgine Agneta Ruszbackin, defuncti Jacobi Ruszbacky Rectoris filia. Testes: Franciscus Mariaschi de Marcusfalva et P. D. Daniel Engelberth, Montium magister”; gyerekek születése ebből a házasságból: Klára, 1759. február 15. (uo. II. p. 763.); Franciscus, 1761. január 12. (uo. III. p. 31. – korán meghalt); Georgius Antonius, 1762. április 23. (uo. p. 70. – meghalt); Johannes Michael (uo. p. 122.); Aloisius, 1765. szeptember 3. (uo. 185.); Barbara, 1767. november 14. (uo. 258. – meghalt); Catharina és Antonius, 1771. szeptember 25. (keresztülők: Joh. Sam. Lasgalner és Judita Gerni); 1772. március 31.: felesége, Agnesa Lieb in keresztanya Joh. Gern és felesége, Judit gyermekeinél (uo.)

1769. március 20. Franciscus Lieb házat vesz (nr. 94) Andreas Kochtól. Spišská Nová Ves, Okresný Archív (SNV OA), Hauszschreibbuch 1730–1776. Inv. č. 79. Sign.: 76-K/I. Nro. 1468; 1771. november 29. Franz Lieb kötelezi magát, hogy az új esztendőben adósságát megfizeti (SNV OA Protocollum acturum 1767–1773, p. 269.); 1772. április 6. Lieb festő ügye Joh. Reitsamer Tischlermeisterrel kapcsolatban (uo. p. 296.); 1772. december 7. Franz Lieb eladja a házat Paul Westernnek (SNV OA Hauszschreibbuch 1730–1776. Inv. č. 79. Sign.: 76-K/I. Nro. 1595)

9 Seres László: Restaurálási dokumentáció, 1988. március 12. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Tervtár, 25598. sz.

10 Galavics Géza: Szent Vencel bora és Maulbertsch oltárképe Tállyán. Művészettörténeti Értesítő XLVI. 1997, 54, 56; a falképek korábbi elemzése: Uő: Francia regény két XVIII. századi falképsorozaton (Fénelon Télémaque-jának hazai fogadtatásához). In: Zádor–Szabolcsi szerk. 1. jegyzetben i. m. 403–404.

11 A szobák megnevezéséhez a MOL-ban őrzött Aestimatíót használtam (I. 5. jegyzet), némiképp eltérően Joó i. m. 1968, 192. felsorolásától. A nyugati származást ekkor még „Mlgos Gróff és Generalis”, azaz Forgách Ferenc lakja. Hermésznek először az 1988-as restaurálási dokumentáció (Seres 9. jegyzetben i. m.) nevezi a korábban Vénuszként leírt alakot. Az edelényi állapotok restaurátor-szemponitú, legújabb publikációja sok képpel: Deák Klára: Rekviem Edelényért. Műemlékvédelem XLIV. 2000. 4. 202–206.

12 R. P. Antonio Vanossi: Idea Sapientis id est: Philosophiae morum Partes Tes, Ethica, Theo-politica, oeconomica, summaria methodo comprehensa, Problematicis Questicis, et Emblematis illustrata. Tyrnaviae, Typis Academicis Societatis Jesu. anno M.DCC.XLVI. 73, 97, 102, 129, 160, [III. rész] 10. Egy metszetét Josef Jäger munkájaként közli Hadrián Radváni: Knižná ilustrácia a grafici trnavskej univerzitetnej knihtlačiarne v 18. storočí. Vlastivedný časopis XXV. 1986, 78. Az olasz származását, Győrben született tudósról (1693–Róma, 1757. ápr. 11.) I. C. von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich 49. Wien 1884, 260.

13 A kassai 100 éves egyházmegye története. Kassa 1904, 657; Vasárnapi Ujság 1908, 511; Hegyaljai Kiss Géza: Monok története.

Sárospatlak 1926, 5, 22; Genthon István: Magyarország művészeti emlékei 2. Budapest 1961, 199; Joó Tibor in: Szabadfalvi József, Cseri Miklós szerk.: Borsod-Abaúj-Zemplén megye képes műemlékjegyzéke IV. Tokaj és környéke. Miskolc 1992, 25–26.

14 Szikora András: A májusi fagyok és az Orbán-kultusz. Agrártörténeti Szemle 25. 1983, 1–2. 89–94; Péter Márta, Szilágyi András szerk.: Az európai iparművészet stíluskorszakai. Renszánsz és manierizmus. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1988. I. 55. – a nagytétényi kastély kiállításán szereplő házioltár irodalmáról Szilágyi András tájékoztatott; Szent Orbán ereklyéjét 1990 óta a monoki rk. plébániatemplomban tisztelik.

15 G. Györffy Katalin: Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon (Idegen utazók megfigyelései). Budapest 1991, 23, 100; Heves Megyei Levéltár (HML) Egri Érseki Gazdasági It. XII-3f/16/10. N<sup>o</sup> 35. Eszterházy Károly levélfogalmazványa Szirmay Tamásnak: (1779. május) „... Múlt napi ittlétében M. Gróf Andrássy Borsod Megyei Feő Ispány abbéli kívánságát érttettem (...) mivel az Monoki Residentiában talán csak jobb alkalmatosságot is lehet remélni mint sem Szerencsen...”; Uo. N<sup>o</sup> 43. (1779. május) „... Ami az Mgos Gróff Feő Ispanynak Installatiójára való menetelünket és utunkat illeti: hogy kegyelmed aztat inkább Monok felé intézte igen helyesen esett...”

16 A monoki falképek elemző leírása: Garas i. m. 1955, 123–124, 183; Jávor i. m. 1978, 420, 427, 434–436; egyébként Edelénnyel együtt rendszerint említik őket.

17 Abasár és Gyöngyös: HMM 1. 451, 459–68; HMM 3. 60, 145; Beller és Vidi Ferenc: HMM 1. 311–312; 416. (Mesterek adattára). A Haller-nemzetsejkönyvről (letét a Magyar Nemzeti Múzeumban): Cennerné Wilhelmb Gizella in: Buzási Enikő szerk.: Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria Budapest, 1988, 78. L. különösen fol. 468, 469.

18 Olaj, vászon, 45,9 x 31,2 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 84.2 M. Vétel műkereskedelemből. Anna Petrová-Pleskotová szíves szóbeli közlése 1986-ból.

19 Szendrey Zoltán: Miskolcon is dolgozott az edelényi kastély freskófestője. Borsodi Szemle II. 2. sz. 56.

20 Bartyas Ödön in: Halmay Béla–Lesziki Antal: Miskolc és Borsod-Gömör-Kishont vármegyebebeli községek. Budapest 1929, 254, közelebbi forrásmegjelölés nélkül; vö. –45: Munkácsy Mihály őseiről. Művészet II. 1903, 66–68. Erre az irodalomra Galavics Géza hívta fel a figyelmet, míg korábban Voit Pál említette szóban – tréfásan – a lehetséges összefüggést. A Bártfán őrzött, 18. századi családi kódexből egy szinte kortárs, másik (!) Lieb (Benedek József) Ferenc (Sóvár, 1744–?) nevű festő – Munkácsy dédapja – párhuzamos életrajza bontakozik ki a Szepességen, igaz, művek nélkül. E dinasztia tagja lehet Lieb Tamás sóvári kőműves, aki 1775-ben Márkusfalván, 1779–1782 között Hejceén szerepel (HMM 1. 360; vö.: HML Egri Érseki Gazdasági It., XII-3f/16/8. Cl. VI. Fasc. XX. N. 46/b. 37. Eszterházy Károly levélfogalmazványa: „A<sup>o</sup> 779 die 11<sup>o</sup> x<sup>br</sup> Frumentario Hejczensi. Az Hejczei Residentiamban meg romlott ki stukaturának helyre hoztatását nem az Kassai Kőműves mesterre, hanem ezen levelem mutató Lieb Tamás Sóváron lakozó Kőműves mesterre bízni szándékozom.”). Az Egerben 1800-tól szereplő Lieb Antal festő (HMM 1. 359.) viszont valószínűleg az iglói mester fia (vö. 8. jegyzet és alább), Lieb Alajos izraelita festő (uo.) csak névrokon.

21 Szabó Erzsébet: A miskolci volt minorita templom és rendház. Magyar műemlékvédelem 1969–1970. Budapest 1972, 331–344. A monografikus feldolgozást I. az alábbiakhoz is. Liebre vonatkozó forrásai (valamennyi név nélkül): Miskolc, Minorita Rendház, Liber Variorum 1744, p. 53.: „1772. okt. 9. ... utrum fornix novi Refectorii (...) adque conventio facta est cum pictore Edelényiensi in fl. Rh. centu id est 100, pro pictura praedicti fornixis, ac pro imagine una majori coena Domini”; uo. Számadáskönyv (Pictori Diós-Győriensis) 1772. nov. 15. „Pictori pro refectorii novi pictura ad Conventionem 28.52 Rh. fl.”; 1773. ápr. 8. „Pictori erga labores in Refectorio”; 1774. okt. „Pictori pro laboribus terminatis in refectorio”; uo. Diarium 1765–1781: 1776. aug. 8. Ismét megérkezett s folytatja boldog Bonaventura képének festését.

22 Szabó i. m. 339, vö. Tóth Alajos OSM szíves szóbeli közlése, Miskolc, 2000. október.



23 A középkori eredetű, 1739-től újjáépített, napjainkra elpusztult templom és rendház monografikus feldolgozása: *Jóó Tibor–Sólyom Dezső*: A diósgyőri pálos kolostor. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XII. 1973, 87–120. Az ingóságok szétosztásának forrása a diósgyőri rk. plébánián őrzött *Historia Domus*, amely szerint a főoltár, az orgona és a szőszék Újhutára (Bükksgentkereszt), egy mellékoltár Sajóbábonyra, egy pedig a felszereléssel együtt Körömrre került. Vö. *Győressy Béla–Tóth Melinda* szerk.: *Documenta Artis Paulinorum* (DAP). MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest 1975, 1. 93–98. – a régi leltárakban ez a tárgy nem azonosítható. *Kerny Terézia* szíves szóbeli közlése szerint a betlehemi csillag jelenleg a sárospataki katolikus gyűjteményben található.

24 *Jóó Tibor*: A sajlóádi pálos kolostor. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XVII–XVIII. 1978–1979, 131–165, főként 152–154, 156. A sajlóádi kolostor pálos portréorozatából a Jankovich-gyűjteménybe, majd a Magyar Történelmi Képcsarnokba került Martinuzzi György és Boldog Báthori László ovális képe a 18. század első feléből (ltsz.: 209 és 208), vö.: *Entz Géza*: A Jankovich-gyűjtemény festményeiről. In: *Belitska-Scholtz Hedvig* szerk.: *Jankovich Miklós, a gyűjtő és mecénás (1772–1846)*. Budapest 1985, 81.

25 Vö. DAP 1. 251. A ládi kolostor házi történetéből, fol. 58. „1766. Sept.: Sacellum Dolorosae Virginis prope conventum constructum est”; uo. 253. (1773) „Eleganter picta est capella Dolorosae Virginis, expensis fl. 25.”

26 DAP 3. Budapest 1978, 3, 13, 20; Adalékok Zemplén vármegye történetéhez II. 1896, 311–312, 339; *Jozef Medvecký* in: *Ivan Rusina* szerk.: *Dejiny slovenského umenia. Barokk*. Bratislava 1998, 84–85, 480–481. (irodalommal; még egy, 1933-as átfestés adatával)

27 *Garas Klára*: *Kracker János* Lukács. Budapest 1941, 49; *Garas* i. m. 1955, 202.

28 *Medvecký* i. m. 1998, 481. (Perényi Imre donátor-portréja?)

29 Az előképről először: *Jávör* i. m. 1978, 420. *Mathias Fuhrmann*: *Decus Solitudinis sive vita et Obitus Gloriosissimi Patriarchae...* Viennae 1732, Tyrnaviae 1735, 4, 7, 17, 18, 21, 22, 25, 32, 34; II. rész: 8, 9, 10, 18, 19, 21, 25. sz. metszetek; *Orosz Ferenc*: Egyedülválóságnak ékessége. Nagyszombat 1754, Tzikkelyek Laistroma szerint, az alább következő idézetekhez is. Vö. *Pataky Dénes*: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 127 (Fuhrmann: 1690 k.–Bécs, 1773); *Szinnyei József*: *Magyar írók élete és munkái* IX. Budapest 1903, 1393–1396. hasáb. (Orosz Ferenc: Nagyfödemes, 1697–Terebes, 1771. szept. 21.)

30 *Petrová-Pleskotová* i. m. 1971, 115; *Anna Petrová-Pleskotová*: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredo-európskeho umenia*. Ars 24. 1990, 101.

31 *Perlsberg Ede* in: *Adalékok Zemplén...* 26. jegyzetben i. m. 312. Gótikus boltozat késő barokk kifestéssel pl. a máriavölgyi pálos templomé (Josef Ignaz Mildorfertől, éppen a purista helyreállítás során elpusztult) vagy a leibici plébániatemplomé 1772-ből. L. *Anna Petrová-Pleskotová*: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, 33, 79–80.

32 Az oltárképet régóta számon tartja a szlovákiai szakirodalom, így *Petrová-Pleskotová* i. m. 1983, 80; *Medvecký* i. m. 1998, 481. Szerepel valamennyi pálos felmérésben és leltárban is, vö. DAP 3. Budapest 1978, 13 ([1784. febr. 28.], „Defectus majoris arae ex parte, minorum vero 2 lateralium ex tot restaurari potest – 300 Rh. Fl.”); 20 ([1786. máj. 10.], „Hochaltar, ist 1 grosses Bild auf der Mauer Mariä Heimsuchung mit 1 Ram, ...”) etc.

33 *Garas* i. m. 1955, 232 (elírással, az elpusztult Beleznay-iratok azóta szintén elpusztult Elenchusára hivatkozva). Beleznay Miklósné báji Patay Sámuel lánya, aki apja halála után perben áll fivérével, Patay Józseffel. L. erről: HML XII-3f/12. 31GG „P” betűs levélírók Eszterházy Károlyhoz. 2–5. Patay Erzsébet, Tokaj, 1788. „Néhai Istenben boldogult Báji Patay Sámuel úr édes uram Atyám minémű végső rendelést tett?”

34 *Genthon István–Lux Kálmán*: Szabolcs megye művészeti emlékei. Budapest 1939, 42–43; *Garas* i. m. 1955, 232; *Marosi Ernő*: Magyar falusi templmok. Budapest 1979<sup>2</sup>, 67, 149, 81. kép; *Détshy Mihály*: Műemléki templmok. In: Balassa M. Iván et al.: *Műemlékek Borsod-Abaúj-Zemplén megyében*. Herman Ottó Múzeum, Miskolc 1988, 57; *Arnót Ádám* in: *Szabadfalvi–Cseri* szerk. 1. jegyzetben i. m. 31. A feliratok:

A FELSÉGES ISTEN DRÁGA SEGEDELME  
MÁSODIK IÓSEFNEK KIRÁLYI KEGYELME  
ÉS BÁJI PATAY SÁMUEL ÉRTELME  
ÉPÍTÉ EZ HÁZAT HÁRMOKNAK SZERELME  
EMLEGESSÜK HÁT ITT ISTEN JÓSÁGÁT  
E KIRÁLYNAK KÉRJÜNK NAPOK HOSZSZASÁGÁT  
ÉS AZ ÉPÍTŐRE ÁLDÁS SOKASÁGÁT  
KI SZIVESEN TETTE SZORGALMATOSÁGÁT

EZER HÉTSZÁZ NYOLZVAN KETTŐBEN TETETETT  
FUNDAMENTUM ITTEN MELYEN ÉPITTETETT  
EZ HÁZ ÉS JELÉÜL IM FEL EMELTETETT  
ISTEN SZERELMÉNEK IDE HELLYEZTETETT  
NYOLTZVAN NEGYEDIKBN LETT EGÉSZEN VÉGE  
HOGY HÁRMAS SZEMÉLLYBN Ő EGY ISTENSÉGE  
ITTEN TISZTELTESSÉK KINEK DITSŐSÉGE  
TERJEDJEN MIG FENN ÁLL MENNY FÖLD KEREKSÉGE

ERŐSS TORONY AZ ÚR NEVE ÉS OLTALOM  
AZ IGAZNAK ITTEN LESZEN NYUGODALOM  
Ő TISZTELTEITIK ITT NEM MÁS OLY HATALOM  
A KIBEN NEM LEHET TELLYES BIZODALOM

35 *Bánhorváti János*: Salamon Királynak... [1784. nov. 10.] Pest 1786, 11: „Éljen ami Felséges Királyunk, ami Második Jósefünk! Éljen, a ki ezen újj oratóriumnak, vagy Isten Házának építésére 1782dik esztendőben Kis Asszony Havának 15dik Napján szabadságot engedett. (...) Fundamentoma le tetetett 1782dik esztendőben Mind’Sz. Havának 7dik napján, és el végeztetett 1784dik esztendőben, ugyan Mind Sz. Havának VII dik napján, mostan pedig mindjárt ugyan Mind’Szent Havának 10dik napján 1784dik esztendőben fel is szenteltetik az Isten Nevének Ditsőségére.”

36 „Pinxit Franciscus Lieb Leles” – a leírást *Patay Sándornak*, a közlés átengedését *Patay Pál* régésznek és *Galavics Gézának* ezúton is köszönöm:

Mint Ez Ház Tsak Festett Világ Ditsősége  
Kedvelteti Magát Ragyog Ékessége  
De Részére Ne Ály Mert Elvész Szépsége  
Tsak A’ Boldog Kinek Isten Remenyisége

E Világi Élet Tsak Árnyék és Pára  
Hamar Elenyészik Eljövén Határa  
Annak Leszen A Menyben Jó Helye S Vára  
A Kire Tartozik Jézus Vére Ára

Legyen Áldott Az Ur Ki Ad Mennyi Elég  
Kinek Kezében Van Minden Áldás Föld és Ég  
Szereteti Ahoz Ki Felé Buzog és Ég  
Meg Áldja és Fel Viszi Magához e Felség

Magassan Repülni Mint Ikarusnak Árt A nagyravágyás  
Okoz Romlást és Kárt  
Szegénnyé Tett Már Ez sok Egyben Kötött Párt  
Jó a Mértékléssel Vetni Enek Határt

Mértékletesen Él azal Mit Isten Ad  
Békével Viselkedj Ha Mit Keze MÉR Reád  
Lelked Csendes Lesz és Nem Zugolódik Szád  
Mert Isten Tetszése Mindenben Vas Macskád

L. még *Jóó* in: *Szabadfalvi–Cseri* szerk. 1. jegyzetben i. m. 31.  
37 *Szinnyei* X. 477–478. hasáb; *Kosáry Domokos*: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Budapest 1980, 659; *Bitskey István*: Püspökök, írók, könyvtárak. Egri főpapok irodalmi mecenatúrája a barokk korban. *Studia Agriensia* 16. Eger 1997, 121–122. Vö. HML XII-3f/12. 31GG „P” betűs levélírók Eszterházy Károlyhoz. 1. Báji Patay Sámuel: „Báj 14a Octobr 1781. Excellentiadnak, az általam fordítottott könyv ki nyomtatására kegyelmesen adni méltóztatott engedelmét, valamint örökös hálaadó szívet meg köszönöm...” *Tischler* metszetéhez l. *Pataky* i. m. 232.



Patay Sámuel (A régi indusok... előszava értelmében született: 1709. dec. 13.) halálának dátuma in: Taktabáji ref. egyház vegyes anyakönyve. MOL Filmtár A 1465: „Tészen az Megholtaknak Lajstroma illy Rendet. Ab Anno 1741, p. 200.

[Anno 1788] Die 29. Sept. Hólt meg T. Ns. és Vitéz néhai Baji Patay Samuel Úr életének 79 esztendejében, eltemettetett Die 3 octobris nagy solemnitásokról téven tanítást edjet Tiszt. T(arn?)óci Gábor S. Pataki Professor (...) mást helybéli Prédikátor Bánhorváti János ...”

38 Halotti prédikációt ismerünk Patay apjától (1679–1749) is, kinek arcképe látható a sárospataki református kollégiumi könyvtár kiállításán. *Beleznay Mihály*, sót, a Patay-unoka, *Beleznay Sámuel* (†1818) verseivel is búcsúzik családjától az elhunyt Beleznay Miklós Pilisen, ahol *Péczeli József*, révkomáromi prédikátor mondja a halotti prédikációt. L. Halotti prédikáció, melyet néhai méltóságos generális Beleznay Miklós úrnak, ..., Búcsúztató versek..., [Pilis, 1787. febr. 11.] Győr é. n. Vö. *Szinnyei* 1. 788–789. hasáb; *Kosáry* i. m. többek közt 551–552, 656. Bánhorváti egyéb műveihez l. *Szinnyei* 1. 525–526. hasáb, négysorosa a báji felszentelési prédikációból (35. jegyzetben i. m. 10.) a templom feliratait mintegy folytatja:

„Te read térjen hát most minden Ditsőség

Oh Isten! a' kitül adatott segítség

Ez Ház építésre, és minden tehetség

Téged ditsérjen itt; itt lakó Nemzettség.”

39 MOL P 86, 50. cs. Fasc. C. N<sup>o</sup> 207. Patay a leveleit Pthügyről keltezi. Többek között ebben az ügyletben is részt vesz Franz Dvorzacky mérnök, az 1763-as edelényi felmérési rajzok készítője (vö. *Jóó* 3. jegyzetben i. m. 1968).

40 *Petrová-Pleskotová* i. m. 1971, 114–115; l. még *Medvecký* i. m. 1975, 181; *Jávor* i. m. 1978, 421; *Petrová-Pleskotová* i. m. 1983, 80; *Petrová-Pleskotová* i. m. 1990, 100; *Medvecký* i. m. 1998, 85.

41 *Galavics Géza* levéltári adatai Leleszről, melyek átengedését ezúton is köszönöm: Košice, Štátny archív, Lelesz matricula: 1782. ápr. 26. F. Lieb és Farenchon Anna leánya, Mária Anna születik; 1783. márc. 22. Meghal Anna Mária; 1784. okt. 5. F. Lieb és Farenchon Rosa [Anna] fia, Josephus születik; 1784. nov. 6. Franc. Farenchon meghal 63 éves korában; 1787. okt. 22. Lieb fia, Aloysius keresztszülő (pictoris filius); 1788. aug. 3. Meghal felesége 30 éves korában.

42 MOL C 101. Fasc. 51. Helytartótanácsi levéltár, Acta abolitionalia. Lelesz.

„111. Conventio Arendalis

... illam Domum, quam habemus etiam Pictor Lelesiensis inhabitabar, cum 4 Metram ad unam, quam ad aliam Oppidi Lelesz Calcuturam excindendo agro, et 4. Currus Foeni feraci prato ammelato Pictori Francisco Lieb = erga arrhos quindecim Rfnos ad Annos duos, Menses decem a 1<sup>a</sup> January Anni 788 meriendos, adeoque inclusive ad ultimam 8bris A. 1790. elocavi, his exprossis sub cantelis; signanter...”

MOL C 103. Helytartótanácsi levéltár, Számvevősegi iratok. Inventarien der in Hungarn aufgelassenen Klöster. Praemonstratenser Klöster: Lelesz

„N<sup>o</sup> 48. Conventio Arendali 4. (Pictori Francisco Lieb)

(75v) Hogy ezen contractus nekem szórul szóra meg magyaráztatott recognoscalom, s annak nagyobb bizonyására ezen contractust nevem subscriptiojával, s kezem kereft vonásával meg erősítem. Signatum Leleß die 3<sup>a</sup> January 1788. Lieb Ferencz keze x vonasa

N<sup>ro</sup> 69. Conscriptio Praefati Oppidi Lelesz Colonorum, Inquilinorum, et Subinquilinorum, Urbarialiumque Praestationum et obligatorum eorundam (...) [táblázat]

6. Domus Dominalis, qua Pictori Francisco Lieb erga arendam elocata est

In Agris / Ingera 4

In Pratis / Falcastra 4

N<sup>o</sup> 87. Conscriptio Intra et extra villanorum / In Oppido Lelesz:

9<sup>o</sup> 1. Inquilinaris Fundus, et domus hic et hunc inhabitat Pictor Franciscus Lieb, cuive ab ortu colonialis sessio (...) juxta Calculumo, et indictionem praefati V. Gerentis, continet in extensione sua 720 orgias 4dratas...”

43 A leleszi Nepomuki Szent János-kép feliratai: [Nyelv:] A detractioe parcite linguae. Sap.1.v.11.; [Babér:] Tulit autem coronam. I. Par. 20. v. 2. [Könyv:]

Dixi: Custodiam vias meas, ut

non delinquam in lingua mea.

Posui ori meo custodiam, cum

Consisteret peccator adversum me.

Obmutui, et humiliatus sum,

et silui a bonis. Psal. 38.

[Levél:]

Signaculum Justitiae Fidei. Rom 4. v. 11.

Mors et vita in manu linguae. Prov. 18. v. 21.

44 *Szilárdy Zoltán*: Magyar vonatkozások Nepomuki Szent János tiszteletében és ikonográfiájában. Művészettörténeti Értesítő XLII. 1993, 211, képpel

45 *Voit* i. m. 1965; *Voit Pál*: A francia barokk művészeti jelenségei Magyarországon. In: *Galavics Géza* szerk.: Magyarországi reneszánsz és barokk. Budapest 1975, 470; *Petrová-Pleskotová* i. m. 1983, 79–80; uő. 1990, 100.

46 Lubartów, Włodawa, Leżajsk, Kalisz falfestése a 18. század második feléből, köztük Walenty Żebrowski és Stanisław Stroiński művei, részben a kései Pozzo-követő mennyezetfreskó rokokó kísérőjeként, a lembergi rokokó szobrászat sajátos stílusmegfelelőjeként. L. *Mariusz Karpowicz*: Lemberger Rokokoskulptur als künstlerisches Phänomen und ihre Genese. In: Konstanty Kalinowski hrsg.: Studien zur europäische Barock- und Rokokoskulptur. Poznan 1985, 213–214; vö. *Jerzy Kowalczyk*: Andrea Pozzo e il tardo Barocco in Polonia. In: Jan Ślaski szerk.: Barocco fra Italia e Polonia. Warszawa 1977, 111–129. *Petrová-Pleskotová* i. m. 1983, 113. Giuseppe Carlo Pedretti bolognai festő nevét hozta összefüggésbe az általa „Ismeretlen zempléni rokokó festő (Jan Woronieski?)”-ként is idézett mesterrel.

47 Legújabbban: *Medvecký* i. m. 1998, 84.

48 Vö. *Somorjay* i. m. 1988

49 Vö. a 8, 20. és 41. jegyzet adatait, az egri Farensonról (†1818): HMM 1. 322. (Mesterek adattára), némiképp helyesbítve *Jávor Anna* in: Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus, szerk. Szabolcsi Hedvig–Galavics Géza, Budapest 1980, 202. Mindazonáltal az eddig megismert egri források nem utalnak kettejük rokonságára.

50 Feltételesem a „terebei mesternek” tulajdonított olajképek Szlovákiában: Szepsi, rk. tpl., Remete Szent Pál; Rudnok, Szent Anna-kápolna, Szent Norbert- és Jó Pásztor-kép (*Petrová-Pleskotová* i. m. 1983, 80); Szentkirály, kastélykápolna, Szent László; Zólyom, Vlastivedné múzeum, Szent István; Kassa, Východoslovenská galéria, Korniss Benedek leleszi püspök képzeletbeli portréja (*Medvecký* i. m. 1998, 84.)

Fényképek: Bán András; Galavics Géza, Hegede Béla, Makky György, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Fototár; MNG Régi Magyar Gyűjtemény archívuma, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fototár

## FERENC LIEB, DER „MALER VON EDELÉNY“

Den Meister der Rokoko-Wandbilder der Schlösser Edelény und Monok im Komitat Borsod versucht die Forschung aufgrund von den Verträgen zweier, ansonsten unbekannten Maler zu bestimmen, seitdem diese 1965 von Pál Voit veröffentlicht wurden. Eine neuerlich aufgedundene archivalische Angabe, die Erwähnung des 1769 nach Edelény verpflichteten Malers Franciscus Lieb in Lelesz, dem Standort des 1787 datierten, stilkri-

tisch bereits früher in diesen Kreis einbezogenen, späten (letzten?) Werkes des Meisters von Edelény, scheint dieses Dilemma zu entscheiden. Mehrere schriftliche Quellen und eine Reihe stilistisch zusammenhängender Wandbilder und Ölgemälde ergeben den Verlauf und die hauptsächlichsten Stationen der Laufbahn eines Wandmalers, der nun auch in seiner Persönlichkeit greifbar wird.



Das Schloß von Edelény wurde zwischen 1727 und 1730 im Auftrag des Johann Franz L'Huillier, einem General der österreichischen kaiserlichen Armee lothringischer Abstammung, damals Kommandant der Burg Eger/Erlau, errichtet. Der imposante zweigeschossige Bau mit zwei Ecktürmen und Cour d'honneur wurde vermutlich von Giovanni Battista Carlone, dem italienischen Architekten des Bischofs von Eger entworfen. In den 1760er Jahren ließen die damaligen Besitzer, die L'Huillier-Enkelin, Gräfin Ludmilla Forgách und ihr zweiter Gatte, István Eszterházy, innere Umgestaltungen vornehmen. Im Herbst 1765 schlossen sie einen Vertrag mit einem Maler von Eger, Johannes Woronieski, zur Ausmalung von fünf Gemächern mit den erwünschten Farben, für 15 Gulden je Zimmer. Dazu gibt es keine weiteren Angaben, und es läßt sich nicht feststellen, was er damals ausführte. Vier Jahre später übernahm Franciscus Lieb, ein bürgerlicher Maler aus Iglau, für je 30 rheinische Gulden die Ausmalung all jener Zimmer, die ihm von der Gräfin bestimmt werden sollten. Der Prunksaal des Schlosses hat Stuckdekoration aus der Zeit der Erbauung; die figürlichen Seccobilder in sechs Zimmern des Ostflügels sind Arbeiten Liebs aus 1769/70 (die in einem einzigen Zimmer erhaltene, rein ornamentale Ausmalung im Westflügel wird von der Begutachtung der Restauratoren auf eine etwas spätere Zeit datiert). Die Ikonographie der Wand- und Deckengemälde von mannigfaltiger Thematik ist ein verminderter Niederschlag der großen barocken Apotheosen, untermischt mit idyllischen Genrebildern der Bewohner des Schlosses und flächenhaften farbigen Ornamenten. Die in gemalten Balkons verewigten Galanterieszenen, Schaukeln, Allegorien der vier Jahreszeiten, der vier Elemente, anderswo der vier Erdteile sowie des guten Regiments, die naiven Figuren von Jupiter, Amor und Hermes werden von kleinformatigen Schlachten- und Jagdbildern, Monatsbildern, mythologischen Szenen und Emblemen mit Devisen begleitet. Der Maler hat einen originellen Stil: Seine modisch gekleideten Schöpfungen, meist in Perücken, sind von aquarellhaft weichen Formen, umfangreichen, farbigen Draperien, pausbäckigen, mit bläulichen Schatten modellierten Gesichtern und affektierten Gesten gekennzeichnet. Die Raumverhältnisse sind selbst bei den Scheinarchitekturen mit Balustrade unsicher, die Decken sind durch unregelmäßige, rosafarbene, grüne und gelbe Felder in weißen, verschnörkelten Rahmen, mit vergoldeter Gitterornamentik, anderswo durch den gemalten Himmel mit Wolken, Blumengirlanden, die Wände hingegen mit Tapetenartigen Rosenmuster dekoriert. Diese Ausmalung erreichte wenn auch keine wirkliche Raumillusion, so doch die frohe, bildliche Vielfältigkeit des Schloßlebens – oder von dessen erwünschten Vorbildern –, so erweist sie sich als beinahe das letzte (und in Wirklichkeit das billigste) Zeugnis von der einstigen Pracht.

Aufgrund persönlicher Stilmerkmale, der Ähnlichkeit des Themas und der Dekoration wird in der Literatur die Ausmalung des Prunksaals und der Kapelle des Schlosses Andrassy in Monok aus 1770/71 (datiert durch das Chronostichon des Oratoriums) seit langem demselben Meister zugeschrieben. Hier erscheinen die bevorzugten Themen des Malers, und auch des Auftraggebers, die Bewohner des Schlosses beim Hofieren, Musizieren, Bechern, Pfeiferauchen sowie die genrehaften Allegorien der vier Erdteile, der vier Elemente und die Personen einer Apotheose vor einem zum Himmel geöffneten „Oculus“ – dank der Perspektive beinahe mit monumentaler Eleganz. Die Ausmalung der Kapelle reicht an die besten Schöpfungen der süddeutschen sakralen Freskenmalerei des Rokoko heran: Die visionäre Szene der Auferstehung Christi in der warmen Farbenharmonie von Ockertönen, vor einer Landschaft mit weitem Panorama, mit bewegten Nebenfiguren, im Mittelpunkt mit der weiß leuchtenden Figur eines großen Engels, der den offenen Sarkophag hütet. An der Wand hängt ein Bild des heiligen Johann von Nepomuk, offenbar ebenfalls ein Werk Liebs, das die Reihe seiner – bisher erkannten – Ölbilder eröffnet.

Die beiden Seitenaltarbilder der römisch-katholischen Pfarrkirche in Abasár, Komitat Heves, eine Patrona Hungariae mit Stifterfigur, mit der vermutlichen Datierung 1769, und ihr Gegenstück, eine Erziehung des Kindes Maria, wiederholt die weichlichen Figuren Liebs und seine Dekorationen mit Blumen

und Vasen. Im winzigen Bild der heiligen Anna der Ungarischen Nationalgalerie erkannte Anna Petrová-Pleskotová ein Werk des „Meisters von Terebes“ (siehe weiter unten), wodurch sie meine Augen auf seine Ölbilder öffnete. Dokumente bewahren auch seine spätere Tätigkeit: Nach Zeugnis der Historia Domus der Minoriten von Miskolc schloß der Rektor im Herbst 1772 „cum pictori Edelényense“ einen Vertrag bezüglich der Ausmalung des Refektoriums des neu errichteten Ordenshauses und eines Bildes des Letzten Abendmahls, insgesamt für 100 Gulden. Diese Werke haben sich nicht erhalten, aber eine Angabe aus der Stadt Miskolc über den Maler Ferenc Lieb aus 1778 bekräftigt die Identität seiner Person. Bei den Minoriten wird derselbe Maler später als Meister von Diósgyőr genannt – er führte nämlich seine Arbeiten mit Unterbrechungen bis 1776 weiter. An einem Stück der nach der Aufhebung zerstreuten Ausstattung der Pauliner von Diósgyőr, am runden Mittelbild eines kleinformatigen Sterns von Bethlehem (Die Anbetung der Heiligen Drei Könige, Köröm, Pfarrkirche), lassen sich die Typen, die Manieren und die Handschrift des Meisters von Edelény erkennen und eigenartigerweise auch mit den Erdteile-Figuren der Schlösser in Beziehung setzen. Dieses geringe Beweisstück zeigt bereits die Beziehungen Liebs zu den Paulinern an: Unter den erhaltenen Gemälden des nahegelegenen Klosters Sajólad kann ihm ein Nebenaltarbild mit dem heiligen Paulus dem Eremiten zugeeignet werden, und zwar aufgrund seines späteren Werkes in Töketeres, das seit der Zuschreibung von Klára Garas aus dem Jahr 1955 als eine Arbeit des Meisters von Edelény gilt.

Die gotische Pfarrkirche von Töketeres (Trebšov) im Komitat Zemplén haben die Pauliner nach ihrer wiederholten Vertreibung im Jahr 1652 wieder in Besitz genommen. Bis 1762 haben sie ihr barockes Kloster errichtet, sodann das Sternengewölbe der mittelalterlichen Kirche – laut Chronostichon am Triumphbogen – im Jahr 1777 durch Wandbilder im Rokokostil ausmalen lassen. In den 63 Feldern des Fresko-Secco werden im Chor Szenen aus dem Marienleben, und am Schiffsgewölbe Szenen aus der Legende des Ordensgründers, des heiligen Paulus des Eremiten, weiters aus der Geschichte des Ordens ungarischer Stiftung in epischer Breite vorgetragen. Die Paulinerthematik war wohl durch die Ordensgeschichte von Mathias Fuhrmann vorgegeben, für die einzelnen Kompositionen lieferten die Illustrationen von deren Wiener und Tyrnauer Ausgabe von 1732 bzw. 1735 die Vorlagen. Die tänzerischen Figuren Liebs, die Eremiten mit Wattebärten, die Teufel, Löwen, die vielen Schlachtenbilder und einige ergänzende Genreszenen – ein Türke, der vom Wein kostet, Huldigung vor Maria Theresia – ergeben ein ziemlich bizarres, märchenhaftes Ensemble, zu dem noch das weniger heitere Ölgemälde der Heimsuchung vom einstigen Hochaltar gehört.

Das vielleicht eigenartigste Werk Liebs ist die Ausmalung der kalvinistischen Kirche in Taktabáj von 1782–84, die im Auftrag von Sámuel Patay entstand. An den Wänden verherrlichen schöne gereimte ungarische Inschriften den Herrgott, den König und den Patronatsherrn, der über dem Triumphbogen durch das „Bildnis“ seines Barockschlosses vertreten ist. Die Ähnlichkeit der rein ornamentalen Dekoration mit den Ornamenten der Säle in Edelény ist bereits früher aufgefallen, und eine Angabe aus 1780, wonach Lieb auf dem Familiensitz der Erzsébet Patay (von Báj, verheiratet mit Mihály Beleznay) Vergoldungsarbeiten übernahm, scheint den Zusammenhang herzustellen. Nach der freundlichen Mitteilung von Géza Galavics waren auch im Schloß selbst Wandbilder mit Verszeilen, die zusammen mit der Signatur Liebs durch das Familiengedächtnis überliefert wurden.

Das Deckengemälde der Sakristei der Probsteikirche der Prämonstratenser in Lelesz (Leles) zeigte die Messe des heiligen Norbert von Xanten, mit der Jahreszahl 1787 (1982 leider abgebrannt). Bei der ersten Veröffentlichung dieses Bildes im Jahr 1971 hat es Anna Petrová-Pleskotová dem Maler der Pauliner von Terebes zugeschrieben, aber auch das Nebenaltarbild des heiligen Johann von Nepomuk mit der Jahreszahl 1783 ist die – ungeschicktere – Arbeit derselben Hand. Der Maler verbrachte also eine längere Zeit in Lelesz, nach anderen Angaben hat er



sich dort auch niedergelassen, denn 1788, bei der Auflösung des Ordens wurde der Mietsvertrag des „Franciscus Lieb pictor Lelesiensis“ für ein Haus, das zuvor den Prämonstratensern gehörte, für zwei Jahre verlängert.

Wie sein Geburtsdatum, so ist auch Ort und Datum seines Todes unbekannt. Die „französisch“ gefärbte Rokokomalerei des „Meisters von Edelény“, die die Wiener akademische Schulung und somit auch deren Bindungen entbehrte, wurde bislang – unter dem Vorwand des Namens von Woronieski – gern mit den Arbeiten polnischer Maler, vor allem des Károly Volucki in Zusammenhang gebracht. Lieb kam aus Iglau nach Ungarn, sein Vorleben ist unbekannt. Da die Zips damals noch unter polnischer Oberhoheit stand, konnte ihm dieser Künstlerkreis nicht fremd gewesen sein, vielleicht auch die monumental-abstrakten Rokokofresken der galizischen Barockkirchen nicht. Seine unmittelbaren Maler-Vorgänger waren in Leutschau Johann Reich

und Andreas Trtina, die in der Rocaille-Ornamentik geradezu schwelgten. Die Themen der figürlichen Malerei Liebs dürften von den Ansprüchen seiner Auftraggeber bestimmt worden sein, die er mit Hilfe seines abwechslungsreichen Vorlagenrepertoires zu ansprechenden Bildern gestaltete; er schöpfte aus Wiener, bzw. Augsburger Grafiken, Kalendern und Emblembüchern, und sogar von Maulbertsch. Er durchwanderte und durchmalte die Weingegend von Hegyalja, die Motive der Weinlese, des Weins und der Weinpresse sind die Verbindungsglieder zwischen den Stationen seines locker zusammenhängenden Lebenswerkes. Künftige Forschungen könnten noch dieses Lebenswerk durch weitere Werke bereichern, und dabei dürfte es sich auch herausstellen, ob wirklich die Malerei der eigentliche Broterwerb des Weinbauern und Malers Ferenc Lieb, einer der originellsten Persönlichkeiten des Rokokos in Ungarn war.



## ZIRKLER JÁNOS MŰVÉSZI HAGYATÉKA

Zirkler János egri piktort mint Kracker követőjét tartja számon a szakirodalom, több-kevesebb pontatlansággal felsorolva fő műveit. Teljes életútja és főleg az egri egyházmegyén kívüli tevékenysége még feltáratlan. Származásáról nem sokat tudni, Jávor Anna egy morvaországi szerzőre [1] hivatkozva valószínűsíti, hogy Kracker hozta magával (amint Zachot is) Znamiból, vagy Brünnből. Korát is csak a halotti bejegyzés alapján ismerjük, 1797. január 11-én, 47 éves korában, nőtlenül halt meg Egerben.[2] 1783-tól, Kracker özvegye halálának (valószínűleg tévesen) feltételezett időpontjától dolgozott teljesen önállóan, de neve már 1781-től szerepel az érseki gazdasági iratok között.[3] Mindvégig Egerben maradt Eszterházy püspök szolgálatában.

Festői tevékenységére utaló első adat,[4] bár a püspök 1782. évi utasításán található, az 1777-ben Krackertól megrendelt Tridenti zsinat-freskóra, illetve a líceumi könyvtár kifestésére vonatkozik. Az iratra – dátum nélkül – rávezették a kifizetést is, amelyet Johannes Zirkler festő saját kezével írt alá.[5] Minden bizonnyal neki is komoly szerep jutott az öregedő és beteges mester mellett e hatalmas mű létrehozásában, mégha társszerzőként csupán Zach nevét tartja is számon a szakirodalom.[6] Az ifjú segéd, habár utolsóként részesült a mesterrel kialakított honoráriumból, aligha érdemelt volna csupán az ablakok díszítőfestéséért 100 forintot.

Zirkler első önálló megbízatását 1781. július 1-jén kapta, amikor Eszterházy a legapróbb részletekre kiterjedő programszerű utasításban szerződött vele a hejcei püspöki kastély kifestésére. Eszterházy 1774-ben püspöki nyaralókastélyt, benne kápolnát terveztetett Franz József építészével a Borsod megyei Hejcéen.[7] A két emelet magasságú, kicsi kápolna belső építészeti megoldása rendkívül szoros rokonságban van az egri püspöki palota Fellner tervei alapján épült magánkápolnájával.[8] Az alaprajz, az ablakok, ajtók elrendezése, az oldalfalak festése, maga az oltárépítmény, de még a két kápolna ikonográfiai programja is [9] (ami amúgy nyilvánvalóan Eszterházy érdeme) nagy hasonlóságot mutat.

1781. június 1-jén tehát a püspök utasításokat adott Margareta Krackerin alkalmazottja, „Johann Cirkler festő részére hogyan és milyen módon fesse meg a mennyezetet, az oldalfalakat, illetve az udvari kápolnát”. [10] Zirkler első terveit elsősorban teológiai alapon bírálta, de utasításai még a falak márványozására is kiterjedtek. Eszterházy levelezéséből szinte napra pontosan kiderül a munka kezdetének és befejezésének dátuma: „(1781. július 3. Frumentario Hejczensi) Mai nap a képrővel az Kápolnának kiírása iránt az Márványozóval pedig az Oltár csinálása iránt végeztem s alkuttam (...), aprodonként fizethetsz nekik, azon kívül szállást az Rezidentiában rendelj; Az Pictornak kívánsága szerint egy kőművest és egy nap számost melléje rendelj; (...) Az Képrő jövő héten fog meg indulni három szekerekkel,

amelyekkel Ferschlagokat is visznek: azokat jó csendessen szekerekreül le tétetvén, száraz helyre fel bontatlan rakasd, hogy minden kár eltávoztassék.” „(1781. november 28. Frumentarii Hejczensi) A Pictorok a kastély kápolnájában lévő munkájokat éppen tegnapi napon végezték, ...” [11]

Az amúgy olajfestőként számon tartott Zirkler az előző években éppen freskó- és látszatarchitektúra-festésen „nevelkedett” Kracker és Zach mellett, s az ott szerzett technikai tapasztalataival rutinos freskófestő módjára oldotta meg a hejcei feladatot. Azt is okkal hihetjük, hogy már az egri püspöki magánkápolna kifestésében is segédkezett a mester mellett, de talán leginkább a Líceumban folyó mennyezet- és falfestészeti munkák hatottak rá. Az oldalfalak esetében persze nem érdemes előképek után kutatni, hiszen – mint a fenti megbízásból kitűnik – a püspök a legcsekélyebb szabadságot sem engedélyezte a festőnek és a mintákat is készen kaphatta – bizonyára az építész Franztól. A mennyezetfreskón



1. Zirkler János: Krisztus mennybemenetele, 1781.  
A hejcei püspöki kastély kápolnájának mennyezetképe





2. Zirkler János: A festett architektúra részlete, 1781.  
Hejce, a püspöki kastély kápolnájának falképe

Krisztus mennybemenetelének jelenetét festette meg Zirkler, pontosan követve a püspök utasításait.

A következő év tavaszán Krackerné Szent Antal-oltárképre készített költségvetést, amelyet Johann Zirkler mester fog megfesteni.[12] Ez a közepszerűre sikerült főoltárkép a Grossmann József tervei alapján készült, deméndi mészkőből faragott „rokókó remekmű” számára készült. Voit Pál méltatja így a fő- és a mellékoltár építményeit, amelyek szépsége és rendkívülisége ma is a gondosan megmunkált kő természetes és anyagszerű voltában rejlik. (Úgy látszik, az e korban szokásos márványmintás átfestés valamilyen okból elmaradt.)[13]

Zirkler olajjal vászonra festett képe, amely Szent Antal látomását ábrázolja, meglehetősen szokványos sémát követ. A kompozíció hű mása (néhány szereplő helyének felcserélésével) Kracker főoltárképének, amelyet az egri minoriták számára festett.[14] A festmény szignált, bal alsó szélén jól olvasható a név: ZIRKLER PINXIT AGRIA 782.

Voit Pál révén a szakirodalom szintén Zirklernek tulajdonítja a demjéni mellékoltár képeit is, amelyek kvalitása lényegesen felülmúlja a főoltárét. A törtíves záródású, vászonra festett olajkép finom tónusú, világossárga színeivel Jézus megkeresztelkedését ábrázolja. A mellékoltár érdekessége még a retabulum alsó részén csigás, füzéres rokokó keretben magára a kőre festett kicsi kép. Csak Voit említi a Mesterek adattárában,[15] mint „kőre festett mellékoltárképet”. Mária neveltetésének meghitt jelenetét ábrázolja meleg színekkel megfestve. Kedvelt témája volt ez a kornak, maga Zirkler is több ízben megfestette,[16] s ha ez valóban az ő műve, bájosságával felülmúlja azokat.[17]

1783 nyarán Zirkler ismét Hejcen dolgozott, megfestette Szent István koronafelajánlását ábrázoló historizáló stílusú oltárképét a plébániatemplom szentélyébe.[18]

Ezután Zirkler legaktívabb évei következnek, Eszterházy elhalmozza munkákkal, minden jelentősebb építkezésén foglalkoztatja. Ebben az időben a püspökök két hatalmas beruházása is épül egyidőben: a jászberényi főtemplom és a pápai plébániatemplom.

1783-ban négy egyszerű, klasszicizáló oltárépítményhez kellett képet festeni Jászberénybe, ezek azonban életművének nem a legkvalitásosabb darabjai.[19] A Szent Anna-mellékoltárkép Mária neveltetését ábrázolja a többi oltárhoz képest a legegényibb felfogásban.[20] A Szent Kereszt- és a Nepomuki Szent János megdicsőülése-oltárképek Kracker modorában készültek, a Szent István király koronafelajánlását ábrázoló kép esetében pedig Zirkler saját, Hejcére festett oltárát másolta némi változtatással.

1783 és 1786 között életműve legkiemelkedőbb megbízásait kapta Eszterházytól: a pápai plébániatemplom négy mellékoltárképének megfestését. 1783-ban elkészült a Szent József halála oltárkép, a következő évben a Szent Anna-,[21] majd jó fél év múlva a Borromei Szent Károly-kép.[22] Zirkler utolsó pápai oltárképe, amely Nepomuki Szent Jánost ábrázolja, 1796-ban készült el.[23]

E nagy jelentőségű munkák között néhány vidéki megbízást is adott a püspök: 1784-ben a kömlői, Mária



3. Zirkler János: Jézus megkeresztelése és Mária neveltetése, 1782.  
Demjén, rk. plébániatemplom, mellékoltár





4. Zirkler János: Mária neveltetése, 1783.  
Jászberény, rk. plébániatemplom, mellékoltárkép



5. Zirkler János: Szent István koronafelajánlása, 1783.  
Jászberény, rk. plébániatemplom, mellékoltárkép

Mennybemenetelét ábrázoló főoltár,[24] a következő évben ennek mintájára a borsodsziraki,[25] 1785 decemberében pedig a tisztaörsi templom Vizitáció- főoltárképe megfestésére.[26] A Mária és Erzsébet találkozásának jelenetét ábrázoló kép Zirkler eddig ismert életművének jelentősebb darabjai közé tartozik. Nem sémákat másol, a téma újszerű megfogalmazásával felülmúlja addigi önmagát.[27]

Voit Pál 1785 körüli időre datálja Bátor község templomának Szent Imre-főoltárképét, melyet feltehetően szintén Zirkler festett.[28] A mester azon műveiről, amelyeket nem a püspöki kasszából fizettek, nagyon keveset tudunk. 1786 után készült a pásztói plébánia megrendelésére Szent Lőrinc mártíromságát ábrázoló főoltárképe,[29] egy évvel később pedig újra a püspökkel szerződött: a kápolnai templom Szepilőtelen fogantatást ábrázoló főoltárképére.[30] Ezt utóbb átfestették vagy kicserélték, látható viszont ugyanitt egy igen gyenge, szintén Zirklernek tartott Szent Antal-mellékoltárkép, amely nemcsak mesteréhez méltatlan, akit másolt, de saját műveihez is.

A kápolnai plébániáról (a fentebb említett Szent Anna-képpel együtt) került a Magyar Nemzeti Galériába egy kisméretű Angyali üdvözlés-színvázlat. Összehasonlítva a becskei templom szentély falán függő azonos tárgyú egykori oltárképpel, joggal feltételezhető a kapcsolat, bár ez utóbbi rendkívül elhanyagolt, rossz állapotban van (a festő alig olvasható jelzésével).[31] 1788-ban Kunszentmártonba hívta Zirkler a község plébáno-

sa az új templom Tours-i Szent Márton-főoltárképének megfestésére. A mester Kracker vázlatát és tiszapüspöki oltárát másolta, s 1789 júliusában elkészült művével.[32]

Ettől az évtől kezdve alig vannak adataink munkáiról. Vagy betegsége akadályozta az előző termékeny évekhez hasonló aktivitásában, vagy az egyházmegyén kívül eső, iratokkal nem dokumentált megrendeléseket teljesített. Mindkét feltételezés valószínű.

A beteges mester 1791-ben kis méretben újra megfestette Borromei képét,[33] majd pedig életművének egyik legjelentősebb – és egyben utolsó ismert – oltárát: a Pietàt az egri minoriták számára.[34] Kracker rajzai között ehhez a műhöz is talált mintát, de mintha egyre súlyosbodó betegsége miatt maga is szembesült volna a mulandóság tragikumával, mestere vázlatánál sokkal nagyobb drámai erővel oldotta meg a feladatot.

A Pietà megfestése után Zirkler, akinek ekkor a „Domus Krackeriana” volt az otthona,[35] 1792-ben német nyelvű végrendeletet készített, melyet itt fordításban közlünk:[36]

„Én, Johann Zirkler mindenkinek, akit illet, tudtára adom végakaratom, amelynek megváltoztathatatlanak kell maradni. Minden hagyatékom és dolgom, úgymint ruha, egy zsebóra, egy kis orgona, egy muskétának nevezett puská, néhány (...) és kis láda rézzel és könyvekkel, a többi ott található berendezés azonban – Isten a tanúm rá – nemes Kracker Teréz tulajdona.

Én, Johann Zirkler vagyonom örökösének Kracker Terézt teszem meg, amelyet neki kivétel nélkül át kell adni, azon oknál fogva, hogy betegségeim idején engem ápolott és kötelezte





6. Zirkler János: Mária látogatása Erzsébetnél, 1785–1786. Tiszaörs, rk. plébániatemplom, főoltárkép



nagát, hogy még meglevő adósságaimat elrendezi, továbbá, hogy keresztény katolikus szokás szerint eltemettet és megemlékezik lelkemről. Ezt nem haszonból teszi, hanem Isten és élebarátja iránti szeretetből.

S hogy a fent említett örökösnek, Kracker Teréznek senki se közhasszon kellemetlenséget s követelést se támasszon (se testvér, se barát), a tanúk és én aláírtuk.

Eger, 1792. július 14.

Mivel kezeim megbénulása miatt nem lettem volna képes másképp aláírni, ezért akaratom igazolásául ezt a jelet tettem: X Johann Zirkler"

A szakirodalom ezt a végrendeletet és az 1797-es (!) halotti bejegyzést [37] összevetve rendre azt a téves következtetést vonta le, hogy festőnk 1792-től haláláig munkaképtelen, béna volt és őt Kracker lánya ápolta. [38] A szerzők figyelmen kívül hagyják azt a forrást, amire ugyan sűrűn hivatkoznak: Farkas János építési naplójában 1794. április 26-án a következő bejegyzés olvasható: „A Czirkler Pictor el fogja készíteni azon kis formát, mellyben előfoga adni miképen lehessen jobb formában a Lyceumi Oltárnak a képe, mely mihelyt megkésziül be fogom mutatni.” [39]

Arról ugyan nincsenek adataink, hogy ez a „kis forma” valóban megvalósult. Voit Pál állítása szerint az oltárkép első vázlatát és változatát Huszár Ferenc, a másodikat Zirkler János egri piktor festette, ma pedig a kápolnában Hesz János Mihály képe áll.

Hogy elkészült-e a mű, nem tudjuk, de annyi bizonyos, hogy egy teljesen béna kezű mesterre nem bíztak volna ilyen nagy jelentőségű feladatot.

Zirkler még a halála előtti évben is festett. 1796. március 7-én Eszterházy megbízta, hogy az egri gimnáziumba, a Mária Kongregáció számára fesse meg Mária és Erzsébet találkozását. A kép kisméretű lehetett, mert március 18-ra el is készült, és mesterünk csak 12 forintot kapott érte. [40] (A kifizetést pedig saját kezével írta alá.) Minden bizonnyal ez volt utolsó képe, amely azóta el is kallódott.

Zirkler 1796-ban, egészségi állapotára és megváltozott körülményeire tekintettel, újra végrendekezett. [41] Ebből a testamentumból Kracker lánya már kimaradt, lehet, hogy saját betegsége miatt (1797. szeptemberében ő is meghalt), de lehet, hogy a mester költözködései miatt nem ápolja tovább. [42] A végrendelet magyar fordítása a következő:

„Miután megfontoltam, hogy a világ mulandó és semmi sem biztosabb a halálnál, az alábbi módon végrendekeztem.

Először. Lelkemet Isten végtelen irgalmasságának ajánlom, hogy fogadja be azt.

Másodszor. Kis vagyonom néhány ingóságból, ruhadarabokból, elkészült munkákból és (...) [43] adósságokból áll, amelyek irataimban fel vannak jegyezve. Ezek összegéből és vagyonom értékeiből először kifizetendő adósságaim elégtétessenek ki, majd a temetési költségek.

Harmadszor. Az itteni kórháznak 5 rénes forintot, szolgálómnak – betegségem ideje alatt mutatott hűségét jutalmazandó – 24 rénes forintot hagyok esedékes fizetsége mellett.

Negyedszer. Vagyonom maradékát lelki üdvömré fordítsák.

Eger, 1796. december 30.

Johann Zirkler saját kezű X jele"

Zirkler János piktor alig két héttel ezután, 1797. január 11-én, 47 évesen, nőtlenül meghalt.

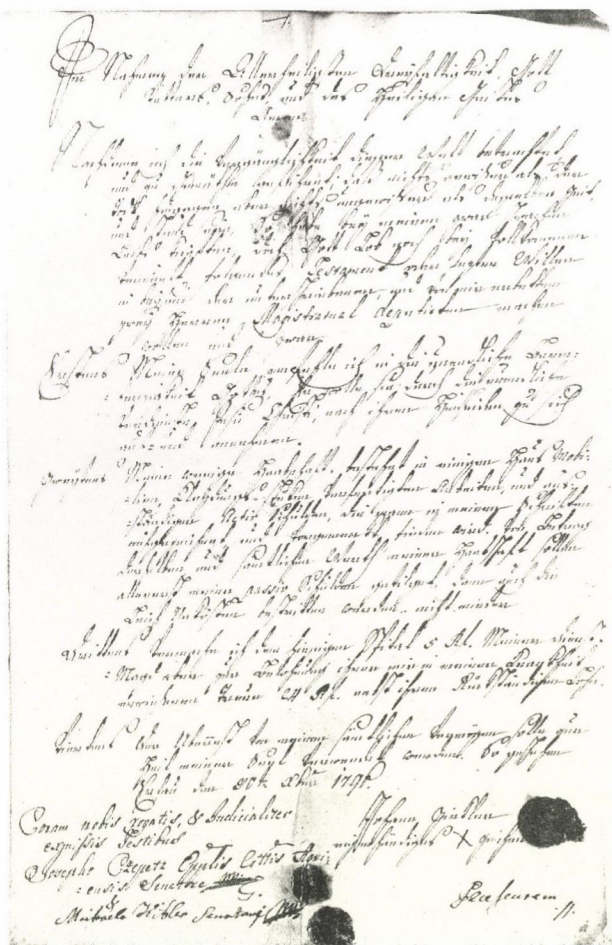
Utolsó akarata végrehajtását Czepecz József, a priviligiumokkal rendelkező Eger város szenátora végezte.

Amilyen körütekintő pontossággal vezette festőnk saját pénzügyeit, ugyanolyan precízen könyvelte Czepecz a szerény hagyatékkal kapcsolatos bevételket, követeléseket és kiadásokat. [44] Kultúrtörténeti jelentőségű az a zömmel német nyelvű irathalmaz, amelyet e testamentum mellé csatoltak, mert ezekből betegségére, élete utolsó éveinek munkásságára, vagyonára, lakhelyeire következtethetünk. Mivel ezeknek a – mindeddig ismeretlen – iratoknak feldolgozása, elemzése önálló tanulmányt tenne ki, itt csak a Zirkler festői életművéhez szorosan hozzátartozó adatokat említem meg.

A végrendeletéhez csatolt első jegyzék kintlévő adósságait sorolja fel, majd egy lista következik az élelmszerre kiadott összegekről.

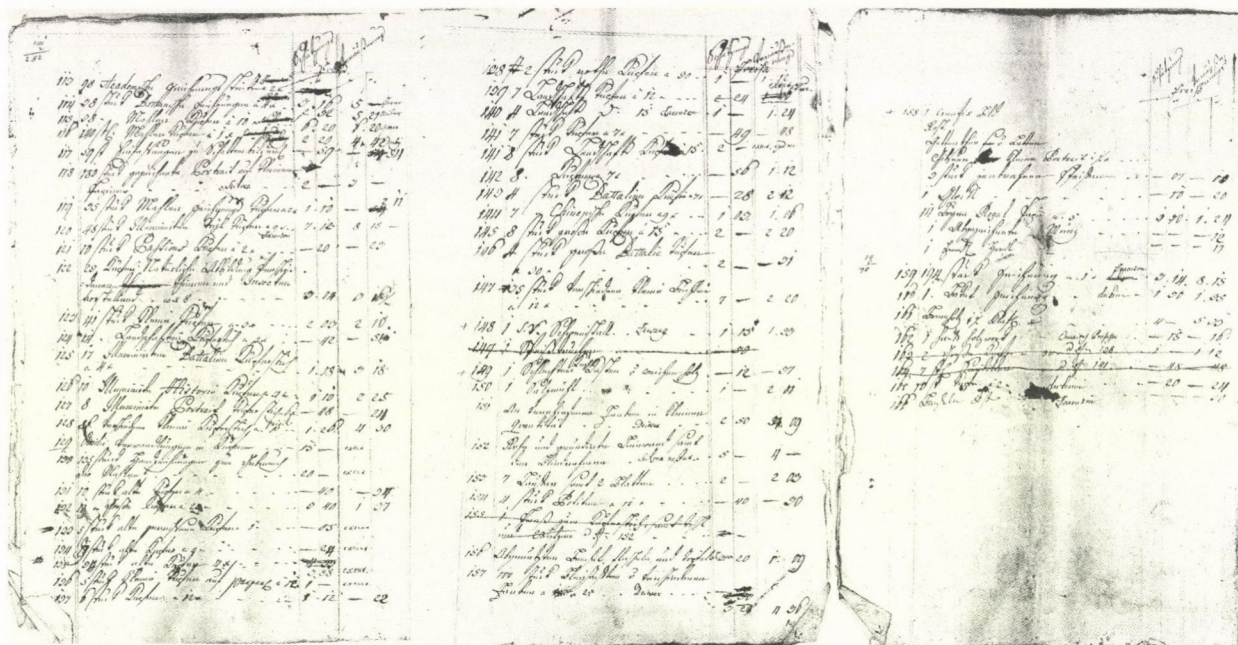
A Zirkler végrendeletéhez tartozó iratok, mellékletek közül az a hagyatéki leltár érdemel legtöbb említést, amelyet a halála után talált ruhákról, könyvekről, és más ingóságokról (összesen 174 tétel) állítottak össze. E hagyatéki leltárból az is kiderül, hogy még egy ilyen közepszerű mester is, mint Zirkler, milyen mélyreható tanulmányokat folytatott az egyházi megrendelések teljesítéséhez, valamint az, hogy a festészetén kívül rézmetszéssel is foglalkozott.

A leltár egyben az elárverezés jegyzőkönyve is: a tárgyak kikiáltási és eladási árait is tartalmazza, valamint azok neveit, akik megvették. Szikora és Farensohn (Faren-



7. Zirkler János végrendelete, 1796. december 30.  
Eger, Heves Megyei Levéltár





8. Zirkler János hagyatéki leltárának három utolsó oldala. Eger, Heves Megyei Levéltár

zon) festők neve több ízben is szerepel. A tételek közül csak a művészettörténeti jelentőségűeket sorolom fel:

- |   |  |
|---|--|
| „22. 12 régi kép keret nélkül   | 112. Néhány régi rézmetszet a költészet (?) történetéhez, összefűzve |
| 23. 13 régi kép vászonon és papíron keret nélkül  | 113. 38 Akadémiai rajz   |
| 34. 1 kis mikroszkóp  | 114. 38 botanikai rajz   |
| 36. 1 pecsétnyomó   | 115. 38 festőréz   |
| 41. 1 gyümölcsöket ábrázoló kép, vászonra, keret nélkül   | 116. 140 festőréz  |
| 42. Egy különös gonddal vászonra vetett tűz(...)  | 117. 59 foglalat árnyképekhez  |
| 43. 2 kis portré deszkán  | 118. 180 rajzolt portré kis papíron                                  |
| 44. 2 régi gipsztábla (...)   | 119. 35 réz rajzoláshoz  |
| 45. 1 messzelátó  | 120. 48 kifestett (?) (= illuminált) réz                             |
| 48. 1 kézi orgona   | 121. 10 passió réz   |
| 58. 3 font régi ólom  | 122. 23 réz, különböző állatok és rovarok ábrázolása                 |
| 60. 1 törött rajztoll 3 hegygel   | 123. 41 kis réz  |
| 61. 10 (?) régi réz   | 124. 14 rézmetszet, tájképek   |
| 79. régi réz (?)  | 125. 17 rézmetszet, csatákat ábrázoló                                |
| 88. 1 számolótábla  | 126. 10 réz kirajzolt, történelmi tárgyú                             |
| 106. 1 rézmetszet az Istenszülőről  | 127. 8 rézmetszet, portrék   |
| 107. Titiani Vecelini rézmetszeteket (tartalmazó) könyve  | 128. 26 különböző kis rézmetszet                                     |
| 108. Könyv a római császárokról és hősekről   | 129. Ovidius Átváltozások rézmetszeten                               |
| 109. Rézmetszeteket tartalmazó könyv Krisztus életéről és más különböző képekkel Jean Gulielmi Laure (?) (Guglielmo?) | 130. 135 db kézi rajz a festők használatára                          |
| 110. 1 különböző rézmetszeteket tartalmazó könyv  | 131. 10 db régi réz  |
| 111. Különböző rajzok bekötve   | 132. 11 (...) réz  |
| 112. Különböző rézmetszetek bekötve   | 133. 5 db régi, rongálódott réz                                      |
| 113. Architectur – rézmetszetek bekötve   | 134. 9 (?) db régi réz   |
| 114. Embléma gyűjtemény bekötve   | 135. 34 db régi réz  |
| 115. Régi szakadozott képes Biblia  | 136. 5 db kis réz (...) -on  |
| 116. Különböző rajzok gyűjteménye   | 137. 6 régi réz  |
| 117. 1 régi könyv híres hősek életéről és tetteiről   | 138. 2 vörösréz  |
| 118. Ovidius Átváltozások – régi könyv  | 139. 7 réz, tájképek   |
| 119. Különböző rajzok gyűjteménye [45]  | 140. 4 réz, tájképek   |
| 110. Néhány összefűzött rézmetszet Mózes I. könyvének történetéről  | 141. 7 db réz  |
| 111. Embléma-könyvecske   | 141. 8 db réz, tájképek [46]   |
|   | 142. 8 réz   |
|   | 143. 4 db réz, csata   |
|   | 144. 7 réz, kínai  |
|   | 145. 8 db nagy réz   |
|   | 146. 4 db nagy réz, csata  |



147. 35 db különböző kis könyv
151. Különböző festékek kis mennyiségben
152. Nyers és alapozott vászon a vakkerettel együtt
154. 4 db politúr
155. 1 prés a rézmetszethez, asztallal és hengerrel
156. Használt ecsetek, üvegek, edények
157. 100 db ceruza és különböző festékek
158. 1 feszület kép
- rosta
- rácskapu és lécz
- kis gipsz portré
- 3 db törött pipa
- 1 csengő
- 14 ív király papír
- 1 lerajzolt (?) érme
- 1 kutya (?)
159. 194 db rajz
160. 1 (...) rajz
162. 1 halom faféle (?)
163. 2 nagy réz ad No. 128.
164. 7 embléma ad No. 141.
165. 10 réz
166. Ecset"

Ezután következik egy „Kimutatás az elhunyt Zirklernél talált festékekről:

(...) sárga  
világos (...)  
sötét (ua.)  
mínium és cinóber  
preparált mészke  
kétféle angyalpiros  
finomabb angyalpiros  
rézkék  
(...) fekete  
frankfurti fekete  
berlini kék  
finom kék  
borostyán  
ólom fehér  
vászon, vakráma  
egy prés a rézmetszetekhez, egy tus és henger  
ecsetek, üvegek, (...)”

Egy újabb iraton Czepecz feljegyzése következik a Zirkler-hagyatékkal kapcsolatban. Ennek első tétele művészettörténeti jelentőségű: „Egy újszászi képért 30 forint átvéve.” Egy másik, az aktívumokat és passzívumokat összegző, latinul írott jegyzékben is szerepel ez a tétel (az aktívumok között): „Az Újszászra készült festményért halála miatt fel nem vett részösszeg 30 forint.” Alatta pedig egy újabb, amely ismét elkészült képekre vonatkozik: „Két képért Najmajernél 9 forint.”

Ez a jegyzék rendkívül aprólékosan, pontosan nyilvántartja mindenki követelését, a temetés költségeinek legkisebb tételeit is, a hagyaték elárverezésével befolyt összegeket.

A listát néhány nyugta követi.[47] A szolgálóé, Frantz Schmitt asztalosmesteré, aki 4 forintért koporsót készített, Ignatz (...)é a temetési költségekről, Carolus Neuhauser városi orvosé, akinek tiszteletdíjjal, Bukovinszky Ignác gondnoké, akinek lakbérrel tartozott, Georgius Szabó borbélyé, akinek az egész évi borotválkozásért adós, Stephan Huber kádármesteré, akitől hordókat rendelt, Johann Hering kovácsmesteré, akitől bort kapott.



9. Zirkler János rajza a hagyatéki iratok között.  
Eger, Heves Megyei Levéltár

Najmajer Ignác kereskedőnél folyószámlája lehetett, mert a boltban naponta vezették a megboldogult festék-, papír-, vászon-, ecset- stb. vásárlásait. 1794-től '96 augusztusáig ismerjük Najmajer követelését, amelyben nemcsak a vásárolt áruk sokfélesége, de az egyes tételek mennyisége is bizonyítja Zirkler – legalább időszakos – munkaképességét. Feltételezésemet, hogy élete utolsó éveiben is festett, Najmajer számlái is alátámasztják, ugyanis még 1796 augusztusában is vásárolt festőszereket, a kereskedő pedig az adósság csökkentésére számolta el a (...) kápolnába megfestett képért járó, ki nem fizetett 15 forintot.[48]

Joseph Specz patikus szintén folyószámlát vezetett azokról az orvosságokról, amelyeket Zirkler nap mint nap az egri városi patikából kapott. Ugyanakkor fráter Nepomucenus Resler irgalmas rendi patikus is szinte naponta látta el gyógyszerekkel, teákkal, füvekkel, kenőcsökkel 1796 szeptember-októberében.

Eddig festőnk betegségét sem ismertük, pedig 1797. január 17-én (halála után) Johann Christian Benjamin Blech vizsgázott seborvos levélben nyilatkozott: „... hosszú ideig kezeltem bénulása és görcsös merevsége miatt, beöntést adtam neki, érvágást alkalmaztam. Ennek köszönhetően, ha nagyon nehezen is, de tudott járni és dolgozni. Később vízkór lépett fel nála, amit szintén kezeltem.” Mindezekért 40 forinttal tartoztak neki.

A mellékletek sorát Johann Michael Sporer márványozó írásai zárják. Először nyilatkozik arról, hogy Zirkler tartozik neki 13 és fél havi kosztpénzzel és a lakás bérével, ami havi 8 forint, a mosásért 8 forinttal, ami összesen 116 forint. Ebből különböző alkalmakkor Zirkler úrtól átvett 110 forint 14 krajcárt, a többit most Czepecztől. Sporer másik irata egy tanúsítvány arról, hogy a beteg Zirkler ágyát a házvezetőnőjére hagyta. Sporer nyilatkozatai kér-



désessé teszik, amit a festő lakhelyeiről eddig tudtunk, hiszen legalább 13 és fél hónapig nála is volt bérlelő. Az árverezés és a kintlévőségek behajtása, valamint az adóságot kifizetése után Zirkler vagyonából szinte semmi sem maradt. Legutoljára festett képei elkallódtak, rajzait, rézmetszeteit széthordták.[49] Egyetlen lap, egy Raffaello-lerajzolás őrződött meg az iratsomagban – nyilván metszet után, s talán grafikai felhasználás céljára készült.

Zirkler János életműve nem kiemelkedő, sőt közép szerű. Ránk maradt végrendelete, hagyatéki iratai azonban rengeteg kultúrtörténeti, művészettörténeti jelentőse adatot tartalmaznak, amelyek szinte egyedülállóak és mind a korszak, mind pedig az életmű további kutatásához is számos támpontot nyújtanak.

Igric Eszter

## JEGYZETEK

Ez a tanulmány a Miskolci Bölcsész Egyesület Nagy Lajos király Magánegyeteme Művészettörténet Tanszékén 2000-ben megvédett Zirkler János piktor helye az egri egyházmegye XVIII. századi művészetében című szakdolgozatot egy része. Témavezető: Dr. Végvári Lajos. Ezúton köszönöm Kondorné Látkóczy Erzsébet és Lőkös Péter közreműködését a latin és német nyelvű iratok magyarra fordításában, valamint férjem, Kozma György segítségét a levéltári kutatásban.

1 Jávora Anna: Zirkler János Borromei Szent Károly-képeiről (1784, 1791). Művészettörténeti Értesítő XLVIII. 1999, 169–170.

2 Egri Főplébánia anyakönyvei

3 A mester halála után festőműhelyét az özvegy, Margareta Krackerin vezette tovább, Zirkler pedig egy darabig az ő alkalmazottja maradt. Az özvegy halálát a szakirodalom tévesen teszi az 1783. évre: Szmracsányi Miklós: Eger művészetéről. Budapest 1937, 212–236; Garas Klára: Kracker János Lukács. Budapest 1941, 66. vagy 1786-ra: Dercsényi Dezső–Voit Pál szerk.: Heves megye műemlékei (HMM) 1–3. Budapest 1969–1978, I. 214. Bár az érseki gazdasági iratok között valóban nem szerepel a neve az 1783 utáni években, a városi adóösszeírásokban még 1789–90-ben is nyilvántartották: Eger, Heves Megyei Levéltár (HML) V-4/a 81.

4 HML Érseki gazdasági levéltár, Rationes 1782. No. 472.

5 Szmracsányi 1937, 316.

6 A mennyezetfreskón Kracker és Zach névjelzése látható.

7 Nem Fellner tervei szerint épült, mint azt Genthon István: Magyarország műemlékei 2. Budapest 1961, 126. írja. – Lásd: Soós Imre: Az egri egyházmegyei plébániák történetének áttekintése. Budapest 1985, 484.

8 Franz József részt vett a püspöki palota építési munkáiban, így jól ismerhette Fellner terveit: HMM 1: 327.

9 Mindkét oltár a Szent Kereszt tiszteletére van felszentelve, a püspöki magánkápolna mennyezetfreskója (Kracker műve tűzvész áldozata lett) Krisztus feltámadását ábrázolta, a hejcei Krisztus mennybemenetelét.

10 HML Érs. gazd. lt. Rationes, 1781. No 95.

11 HML Érs. gazd. lt. Eszterházy levélfogalmazványai. XII-3/f-16/13. 47/c 10.; Protocolum Agriense, Liber XLIV. p. 278.

12 HML Érs. gazd. lt. Rationes 1782. No 205. Hogy a deméndi főoltárról van szó, az az 1782. évi számadáskönyv 205. tételéből derül ki.

13 HMM 1: 595.

14 Zirklernek nem kellett messzire mennie a példákért, mestere halála után nála maradtak vázlatai, rajzai, amelyeket a legtöbb esetben fel is használt. E rajzokat most a szegedi Móra Ferenc Múzeum őrzi különböző művészneveken, illetve ismeretlenként leltározva. A szerzőség meghatározását és újra katalogizálását I. Jávora Anna: A tridenti zsinat. Johann Lucas Kracker és Joseph Zach freskója az egri líceumban. Művészettörténeti Értesítő XLII. 1993, 173–182.

15 HMM 1: 423.

16 Zirkler ismert festményei között Szent Annát ábrázoló oltárképek vannak Jászberényben és Pápán, valamint ma a Magyar Nemzeti Galériában őrzik egy, a kápolnai plébániáról elkerült kisméretű színvázlatát (l. 20. jegyzet).

17 A mellékoltár képei bizonyára nem püspöki megrendelésre készültek, a plébánia kasszájából fizethették, vagy a hívek adományaiból, ezért nehéz a stílusjegyek vizsgálatán túl a szerzőség pontos, iratokkal való bizonyítása.

18 HML Érs. gazd. lt. Rationes 1783. No 328.

19 A mellékoltárképek festőjének meghatározását a szakma Gecse Árpád festőművészeknek köszönheti, aki 1938 nyarán az oltárok restaurálásakor akadt egy még épségben lévő és bizonyító erejű feljegyzésre: Komáromy József: A jászberényi Nagyboldogasszony főtemplom építéstörténete 1805-ig. In: A jászberényi Jász Múzeum Évkönyve. Jászberény 1939, 46–47.

20 Zirkler később is megfestette ezt a témát, egészen más szellemben. E kép ismeretében talán érthető az, hogy egy év múlva, amikor a pápai Szent Anna-oltár készült, Eszterházy, aki nem bízott igazán Zirkler kvalitásában és valószínűleg nem is volt teljesen elégedett e jászberényi képpel, előképért küldte Pestre.

21 Kisméretű színvázlatát a MNG állandó barokk kiállításán őrzik. Jávora Anna in: Galavics Géza–Szabolcsi Hedvig szerk.: Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus. Budapest 1980, 196–197; Mojzer Miklós: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Budapest 1984, 197.

22 Eszterházy bizalmatlansága e kép keletkezésénél is megnyilvánult, Vácra küldte a mestert a Szeminárium oltárának másolására: Pigler Andor: A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Budapest 1922, 66; Jávora 1999, 166.

23 Az 1786. évi számadások (a pápai oltárkép utáni) 194. tétele „egy másik Nepomuki Szent János oltárkép” megfestéséről szól. Hogy ez hová készülhetett, annak kiderítése még hosszas kutatómunkát igényel. Eddig a szakirodalom sem kereste rá a választ.

24 Szmracsányi 1937, 317. (1866-ban Sajóssy Alajos festményére cserélték, Zirkler képének hollétéről nem tudni. Eger 1866. márc. 15. sz., 96.)

25 HML Érs. gazd. lt. Számadások 1785. 223. tétel

26 HML Érs. gazd. lt. Számadások 1786. 165. tétel

27 A kép később mintává vált, 1848-ban Kovács Ferenc egri piktor kétszer is lemásolta az andornaktályai és az egercsehi templomok oltárai számára.

28 HMM 1: 214, 515. A templom az egri káptalan költségén épült és bár feltehetően Franz József építette, a püspökség számára írt építési naplójában nem szerepel. Mivel pedig a HML káptalani iratai közül ezek az évek hiányoznak, sem az építésre, sem az oltárképre vonatkozó források eddig nem kerültek elő.

29 Dercsényi Dezső szerk.: Nógrád megye műemlékei. Budapest 1954, 92; HMM 1: 422; Garas 1955, 325; Genthon István: Magyarország műemlékei. Budapest 1951, 325.

30 HML XII-3/e/286, Érs. gazd. lt. Számadáskönyv, 1787. 215. tétel

31 Garas 1955, 176. és Voit Pál in: HMM 3: 331–332. Zirkler neve alatt említik ezt a vázlatot is. Jávora 1980, 196. Maulbertsch, ill. Troger hasonló tárgyú műveinek ismeretét is feltételezi.

32 Józsa László: A kunszentmártoni nagytemplom két évszázada. In: Magyar egyháztörténeti vázlatok. 2. kötet. Budapest 1990, 97.

33 Jávora 1999, 168.

34 Egri Érseki Levéltár, Szerzetesrendek naplói: Minoriták 1792.

35 Krackerék háza ekkor már Keglevics tulajdonában volt, és Kracker Teréz sem ott lakott: HML V-4/a 84.

36 HML Eger város iratai 1792, 183.

37 HMM 1: 423.

38 HMM 1: 214.

39 Szabó Erzsébet: Adatok gr. Eszterházy Károly egri püspök építési tevékenységéhez (1784–1795). Művészettörténeti Értesítő VII. 1958, 204.



40 Szmrecsányi 1937, 326; HML XII-3/e/299.

41 HML Eger város tanácsának iratai. 1796: Fasc. N° 44.

42 HML Összeírások 1769–1799. V-4/a 60–91: adatai alapján Zirkler lakhelyei a következők: 1789–1790-ben Kracker Jánosnál, 1791–1792-ben gr. Keglevics házában, 1793–1795-ben Hering János házában, 1796-tól a ciszterciek klostromában bérlő a kerti lakot (HMM 1: 214.). Ugyanennek a forrásnak további kutatása révén (a hagyatéki iratok között ugyanis előkerült Sporer stukatúros lakbérkövetelése) kiderült, hogy 1792–1793-ban Sporer Mihály házában volt bérlő.

43 A német nyelvű, kézzel írott szövegekben néhány szó olvashatatlan és lefordíthatatlan.

44 HML Eger város tanácsának iratai, 1797

45 A hagyatéki leltár sorszámozását ezen a helyen eltévesztették.

46 A 141. sz. tétel kétszer szerepel.

47 Czepecz minden kifizetésről nyugtát írt.

48 Ez egy újabb, mindeddig ismeretlen kép.

49 Az a mester, aki ilyen mennyiségű rezes halmozott fel, prüssel és a technikához szükséges egyéb eszközökkel rendelkezett, bizonyosan maga is készített metszeteket.

## DER KÜNSTLERISCHE NACHLAß VON JOHANN ZIRKLER

Johann Zirkler ist in der Fachliteratur als Gehilfe und Nachfolger von Lucas Kracker (1719–1779) bekannt. Seine Abstammung aus Mähren wird nur vermutet, gestorben ist er am 11. Januar 1797 in Eger/Erlau. Sein Name scheint in den Wirtschaftsdokumenten des Erzbistums von Eger seit 1781 auf, 1783 war er ein Angestellter der Witwe Krackers. 1781 wurde ihm nachträglich eine Summe von 100 Gulden für seine Mitarbeit an dem von Kracker und Joseph Zach 1778 signierten Fresko der Bibliothek des Lyzeums ausgezahlt, was er mit seiner Unterschrift bestätigte.

Seine erste selbständige Arbeit war 1781 die Ausmalung der Schloßkapelle der bischöflichen Sommerresidenz in Hejce für Károly Eszterházy. Das Deckenfresko stellt die Himmelfahrt Christi dar, die Seitenwände zeigen Scheinarchitekturen und in Tondos Putten in Grisaillemalerei. Zirkler führte 1782 das Hochaltarbild des heiligen Antonius und ein Seitenaltarbild mit der Taufe Christi für die Kirche von Demjén aus, daselbst malte er auf den Stein der Predella die Erziehung des Kindes Maria. Aus 1783 stammt das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Hejce, König Stephan bringt der Madonna die Krone Ungarns dar. Zwischen 1783 und 1786 schuf er seine Hauptwerke im klassizierenden Spätbarock, je vier monumentale Seitenaltarbilder für die Großkirchen von Jászberény bzw. Pápa. Inzwischen arbeitete er in der Diözese von Eger für Kömlő, Tiszaörs und für die Kirchen von Bátor, Kápolna und vielleicht auch Becske, und schuf dann 1789 das Hochaltarbild für die Sankt-Martins-Kirche von Kunszentmárton nach Krackers Gemälde bzw. Zeichnungsskizze gleichen Themas. Ein bedeutendes Werk aus dem Jahr 1791 ist seine dramatische Pietà in der Minoritenkirche von Eger.

Am 14. Juli 1792 machte Zirkler, wohnhaft noch immer im Haus Krackers, sein Testament. Er setzte darin Theresia Kracker, die Tochter seines Meisters – und Witwe des anderen Gehilfen, Zach – als sein allgemeines Erbe ein. Wegen der Lähmung seiner Hände unterzeichnete er das Dokument mit einem Zeichen x. Zirklers Krankheit hat sich aber damals nicht als verhängnisvoll erwiesen; er konnte noch 1794 und 1796 – allerdings kleineren – Aufträgen nachkommen (Skizze zum Altarbild der Kapelle des Lyzeums – an dieser Stelle hängt das Bild des János Mihály Hesz aus 1813; Heimsuchung für das Gymnasium von Eger, im Auftrag der Marienkongregation – verschollen).

Angesichts seines Gesundheitszustandes und seiner gewandelten Verhältnisse machte Zirkler am 30. Dezember 1796 erneut ein Testament. Dieses ebenfalls auf Deutsch aufgesetzte Dokument war für die Forschung bis jetzt unbekannt; Krackers Tochter (die im September 1797 starb) ist darin nicht mehr genannt. Zirkler bestimmte sein kleines Vermögen zur Tilgung seiner Schulden und zur Bestreitung der Kosten seiner Beerdigung, außerdem vermachte er nur dem Spital und seiner Dienstmagd, die ihn gepflegt hatte, 5 bzw. 24 rheinische Gulden. Zirkler starb bald darauf (schließlich an Wassersucht), für die Vollstreckung seines Testaments sorgte József Czepecz, ein Mitglied des Stadtsenats. Das überlieferte Schriftenmaterial des Nachlaßverfahrens hat kulturgeschichtliche Bedeutung: Die verschiedenen Inventare, Verzeichnisse, Verrechnungen liefern reichliche Informationen zu den Lebensverhältnissen des kranken Malers in seinen letzten Jahren. Dabei bieten sie auch wertvolle Angaben zur Kunstgeschichte; in den Listen sind zahlreiche Maler- und Zeichnerutensilien, Kupferstiche, Zeichnungen und Bücher angeführt, ferner vorbereitete Leinwände, Farben, Kupferplatten und eine Druckpresse. Die letzteren Gegenstände sprechen dafür, daß er auch als Kupferstecher tätig war; eine Zeichnung nach Raffael hat sich auch unter den Schriften des Nachlaßverfahrens erhalten. Unter seinen noch ausstehenden Forderungen sind Honorare bzw. Zahlungsrückstände für drei – heute noch nicht identifizierte – Bilder angeführt, die noch das Lebenswerk Zirklers bereichern. Auch seine Schulden sind aussagekräftig: Zwischen 1794 und 1796 hatte er ein Konto beim Kaufmann Najmayer, in dem hauptsächlich Malerutensilien genannt sind. 1792–1793 wohnte er (obwohl im Gartenhaus der Zisterzienser registriert) auch beim Marmorierer Johann Michael Sporer, dort zahlte er für Kost und Logis insgesamt 116 Gulden. Der Nachlaß Zirklers wurde spottbillig versteigert, einige Gegenstände erwarben zwei örtliche Maler, György Szikora und Franz Farensohn. Zirklers letzte Bilder sind aber abhanden gekommen, seine Zeichnungen, Bücher und Kupferstiche haben sich in alle Winde zerstreut.

Die Kunstgeschichte Ungarns kennt wenige Maler-Nachlässe. Zirklers Nachlaßpapiere sind ein wertvolles Dokument der gründlichen Ausrüstung des mittelmäßigen Meisters und seiner Ausstattung mit künstlerischen Hilfsmitteln.







## CZÓBEL BÉLA ÉS HOLLANDIA

*Párizs, 1904–1914. A gyors változások kora*

Czóbel Béla (1883–1976) művészi pályafutását Nagybányán kezdte. A korban szokásos müncheni tanulmányútja után, 1903-ban érkezett Párizsba és beiratkozott ott a Julian Akadémiára, ahol Jean-Paul Laurens (1838–1921) tanítványa lett. Laurens a Harmadik Köztársaság nagyra becsült festője volt, ám Czóbel művészi inspirációit nem tőle, az akadémián, hanem főképpen a párizsi múzeumokban, a Luxembourg-képtárban, az impresszionisták termében, vagy Gauguin, Seurat és van Gogh kiállításain nyerte.[1] Czóbel még 1905-ben más fiatal művészekkel együtt kiállította első képeit Párizsban a III. *Salon d'Automne* kiállításán. Czóbel főképpen a „vadak” műveinek hatása alatt festette ezeket az itt kiállított műveit.[2] A „vadak” (*Les Fauves*) elnevezés Louis Vauxcelles kritikus egy gúnyos megjegyzése nyomán vált közhírré, aki Marquet egyik női mellszobrával kapcsolatban írta le a nevezetes sorokat: „Donatello a vadállatok között”. A vadakon pedig az ugyanazon teremben kiállító Henri Matisse-t, Georges Rouault-t, Maurice Vlamincket és André Deraint értette. Egy év múlva Georges Braque és Raoul Dufy is csatlakozott a „vadakhoz”.

A francia Fauves nem iskola volt vagy rendszer, hanem fiatal művészek újító törekvéseinek rövid életű összecsengése.[3] A fauvizmus a festészetben a huszadik század első, forradalmi stílusirányzataként mutatkozott be. Keveretlen színeket használtak a művészek, mert a fény és árnyék szokásos alkalmazásának módját elvetették. Az érzelmek és a díszítő kifejezés teljes harmóniájára törekedtek, a kifejezés egyszerűségét és tisztaságát keresték.

Czóbel Béla is közéjük tartozott. Már 1907-ben kezdett a csoportosulás szétbomlani. Mégis, a fauvizmus utat nyitott a modern festészet felé és nagymértékben befolyásolta azt, szinte egész Európában, sőt még Kanadában is. „Czóbel Béla és festőtársai a párizsi Fauves festőitől inspirálva tapasztalták meg a modern festészet szabadságát, stílusjegyeiket azonban többségük csak ideiglenesen vette át azért, hogy megszabaduljon a naturalizmus kényszerétől”.[4] Czóbel képeiből a párizsi Berthe Weill galéria rendezett kiállítást 1907-ben.

A festő magánélete is szerencsésen alakult. Feleségül vette Isolde Deig német származású festőnőt, akit még Nagybányán ismert meg. Elisabeth (Lisa) nevű kislányuk 1906-ban született.[5]

Az első világháború kitöréséig Czóbel gyakran kereszte fel a Café du Dôme művész körét.[6] A „Dömierek” köre jórészt olyan német, kelet-európai, skandináv és amerikai progresszív művészekből állt, akik az impresszionizmusért és Cézanne művészetéért lelkesedtek, melyet a mester 1907-es kiállítása csak fokozott. Gyakran látogatták az amerikai gyűjtő Stein család szombati összejöveteleit.[7]

Gertrude Stein is mint Matisse tanítványáról és követőjéről emlékezik meg a fiatal Czóbel Béláról.[8] 1908 januárjában, Párizsban megnyílt akadémiai Matisse korrigáló órákat adott a fiatal festők és szobrászok részére. Perlrott Csaba Vilmos és a szobrász Brummer József Matisse első növendékei közé tartozott. Gyakorlatilag Czóbel és Berény Róbert is Matisse tanítványa volt.[9] Adolphe Basler művészeti író, a Dôme-kávéház látogatója, úgy emlékszik az 1906 és 1910 közötti évekre, mint a modern francia festőművészet egyik legnyugtalanabb és legélénkebb periódusára.[10]

Czóbel Béla 1906-ban, 1907-ben és 1908-ban részt vett mind a Salon des Indépendants, mind a Salon d'Automne kiállításain. Az 1907-es *Salon des Indépendants* kiállítását Louis Vauxcelles elmarasztalja, és Matisse-t tréfásan fauve-főnöknek, Czóbelt fauve-műveletlennek, és Berényt fauves-újoncnak nevezi.[11] Egy másik kritikus szerint: „B. Bele Gobel (sic) gyermekképmásai, aktjai, tájképei kiegyensúlyozatlanok, a formák szeszélyesek, a színek üvöltően tarkák.”[12] Az Indépendants kiállítását bírálva, Maurice Denis festő nemtetszését fejezi ki Matisse-szal és akadémijával szemben, mert őket túlságosan értelmiségi-nek tartja.[13] Nekik a művészet csak ideológia, Matisse és a Fauves csak mértant akarnak nyújtani. „Ezek földmérők, akik az emberi testet felháromszögezik és főleg a női testet, ahol pont egy fekete háromszöget emelnek ki. Braque, van Dongen, Czóbel és Derain nem sokat törődnek a természettel és irtóznak a görög-római művészet szépségétől. Ezenkívül elfelejtik, hogy a művészet célja az, hogy örömet okozzon. Gauguin és tahiti asszonyai is felelősek kissé a formák elcsúnyulásáért, a négyrovátkájú, négyszögletes lábakért. De Gauguin egzotikuma erősen természetszagú volt, itt ez a durva illat elpárolgott.”

Czóbel nem vett már részt 1909-től sem a Salon des Indépendants, sem a Salon d'Automne kiállításain. Elgondolkodóvá tette őt a haladó művészet látszólag egymás ellen harcoló irányzatainak túlságos bősége. De Matisse-on kívül, Czóbel még 1920-ban is Derain művészettelfogását tartotta követendőnek a maga számára.[14]

1914 tavaszán Czóbel a Salon des Indépendants kiállításán három képével volt jelen, melyen különben egy sereg holland művész is részt vett, többek között Peter Alma, Theo van Doesburg, Kees van Dongen, Jacoba van Heemskerck, Conrad Kickert, Piet Mondriaan és Erich Wichman. Czóbel nem sejtette, hogy hamarosan ezekkel a művészekkel együtt fog kiállítani Hollandiában.[15]

### *Menekülés Hollandiába*

1914 kora nyarán már érezhető volt a világháború kitörésének közelsége. Július végén Franciaország mozgósított, az emberek féltek. Czóbelt is, mint az Osztrák–





1. Czöbel Béla: Katona képmása, 1915. Szén, papír, 44,5 x 33,5 cm.  
Szentendre, Czöbel Múzeum

Magyar Monarchia katonaköteles állampolgárát az internálás veszélye fenyegette, s hamarosan menekülni kényszerült. Egyetlen nyári ruhájában hagyta ott családját és műtermét a Rue de la Tombe-Issoire-on, s még sikerült egy jegyet kapnia a brüsszeli vonatra. Jó, hogy elment, hiszen szegény Rippl-Rónai sorsára került volna, akit alaposan bántalmaztak, és családjával együtt internáltak Máconba.[16] Czöbellel együtt Brüsszelbe tartott Emil Filla cseh festő és annak felesége, valamint Pascin, a neves grafikus, Nadelmann szobrász, továbbá Adolphe Basler művészeti író és Kisling festő is.[17] A kis csapat Guillaume de Mignon olcsó szállodájában kapott helyet Brüsszelben, ahonnan Pascin, Nadelmann és Basler Amerikába utazott tovább. Kisling jelentkezett a francia idegenlégióba, s hamarosan Franciaországba került viszsza. Fillák és Czöbel viszont Brüsszelben maradtak. (Ekkoriban Czöbel neve az iratain még Zobel-ként szerepelt.)

A németek augusztus negyedikén megszállták Belgiumot. A levegő puskaporossá vált itt is, a németeket és az osztrákokat üldözték. Előfordult, hogy egy étteremben ebédjük idején a rendőrség igazoltatta, mialatt az utcán állók szidalmazták őket. Nagy nehezen menekítették ki őket a tömegből, beszállítva őket a rendőrsre. Noha onnan kiszabadultak, a szállodát nem hagyhatták el, nyomozók követték minden lépésüket. Így hármasban eltervezték, hogy a semleges Hollandiába menekülnek, mert ez volt az utolsó lehetőségük.

Másnap sikerült vonatjegyet szerezniük Antwerpenbe. Közben azonban Antwerpent katonai létesítménynek nyilvánították, ahová tilos volt a németeknek és osztrákoknak belépniük. Így Antwerpenben ki kellett szállniuk

a vonatból és az erődítménybe kísérték őket. A kihallgatás során halálbüntetéssel is megfenyegették a két monarchiabeli művészt és Filla asszonyt, majd legnagyobb meglepetésükre mégis elengedték őket. Feltették őket az Esschen felé tartó vonatra (ma Essen, az utolsó állomás a holland határ előtt). Gyalog lépték át a holland határt, s egy bérkocsival Roosendaalba vitették magukat. Az állomáson szálltak meg. A sok megpróbáltatás mindhármut meggyötörte, Czöbel pedig idegrohamot kapott. Szidta a franciákat és magát Franciaországot is, Fillának azonban sikerült végül lecsillapítania őt. Másnap Rotterdamba utaztak, mivel Roosendaalból arrafelé volt csak összeköttetésük. Mindhárman a kikötő egyik kétes hírű utcájában, egy nyomorúságos panzióban találtak szállást, Frau Bleckmannnál, a Schiedamsche Dijk 151-ben. Ínséges idők köszöntöttek rájuk. Czöbel sokat dolgozott, s reménykedtek, hogy hamarosan visszatérhetnek Párizsba. Mivel csak nyári ruháik voltak, a közelgő tél egyre inkább meggyötörte őket. A tél elől egy másik szállóba, a 207. szám alá költöztek át.[18]

#### A holland művészeti életéről

Az első világháború kitörésének idején a fiatal holland festők a külföldi művészeti irányzatok iránt érdeklődtek, s szembehelyezkedtek a nemzeti festészet tendenciáival, mely ekkoriban a hágai iskolát és az amszterdami impresszionizmust jelentette.[19] A külföldi orientáció alatt főképpen Párizst értették, ahonnan az új irányzatok származtak, valamint Milánót, a futurizmus központját és Berlint. Ez utóbbi városban volt Herwarth Walden európai rangú *Der Sturm* galériája (1912-től), s ugyanő szervezte meg a *Deutscher Herbstsalon*-t. Mindkét helyen képviseltették magukat a modern holland művészek is. Hatvanöt év távlatából világosan kitűnik, hogy az első világháború körüli években a holland művészeti progressziót a Bergeni Iskola expresszionizmusa, a *Branding* misztikus színezetű absztrakt festészete és a *Stijl* neoplaszticizmusa képviselte.[20] Az egyes irányzatok között azonban csak később húzhatók éles határvonalak.

Az észak-franciaországi lövészárokháború következtében, amelynek nyomán körülbelül egymillió nincstelen belga menekült árasztotta el Hollandiát, szinte teljesen megszakadt a kapcsolat az európai művészeti központokkal. A politikai bezártság miatt különös művészi felvirágzás jött létre. Egyre-másra alakultak a művészegyesületek, mint például a *Hollandse Kunstenaarskring* (Holland Művészkör, 1915); az *Anderen* (Mások, 1916); a *Sphinx* (Szfinx, 1916); a *Signaal* (Jel, 1916); a *Nieuwe Kring* (Új Kör, 1916); a *Branding* (Hullámverés, 1917); a *Stijl* (A Stílus, 1917); a *Ploeg* (Az Eke, 1918); az *Orkaan* (Az Orkán, 1919). Az állandó és növekvő ínség idején a kiállítás a művészek számára létszükségletté vált, mivel közülük kevesen rendelkeztek állandó mecénással, a többség pedig a létminimum alatt élt.[21]

Czöbel Béla is, aki a francia fővárosból hozott művészeti újításait túnt fel Hollandiában, nélkülözni volt kénytelen annak inspiráló hatását. „Nem volt olyan,” – írja Erich Weise az akkori Párizsról – „amit a festészetben ne kíséreltek volna meg és a festők legtöbbször ne mutattak volna be”.[22] Czöbel igyekezett az új környezetben feltalálni magát, és kereste a modern holland festők társaságát, építette velük kapcsolatait, részt vett kiállításokon.



A hollandiai modern művészet centrumának Amszterdam számított, ezért Czóbel 1915. április 16-án ebbe a városba költözött a Marnixstraat 323 alá.[23] Szeptember 15-ig lakott itt, majd a Herengracht 184-ben ütötte fel tanyáját. Feltehetően anyagi okokból tovább kellett innen is költöznie, előbb a Bilderdijkstraat 57-be, majd a Pringsengracht 185-be, ahol 1917 májusáig maradt. 1917 kora tavaszán Czóbel édesanyja is megérkezett Amszterdamba, aki aggódott fia sorsa miatt, s megnyugodva tapasztalta, hogy jól van.[24] „Akkoriban meghívtak bennünket egy holland művészársaságba” – írja Emil Filla. – „A hollandok többsége az antant pártján állt, s Czóbelt magyar volta miatt támadták. Rólam tudták, hogy cseh vagyok. Czóbel hiába védekezett, látta, hogy alulmarad, s én bizonyos előnyt élvezek. Megharagudott rám és útjaink örökre elváltak.”[25]

#### Az amszterdami munkák

Czóbel 1915. december 17-én fejezte be egyik képét, amely egy katonát ábrázolt (1. kép). Ugyanez évben készítette *Kötögető asszony* című képének vázlatát; a festmény sokáig a neves holland műgyűjtő, Boendermaker tulajdonában volt. Czóbel a régi hollandiai művészetet is tanulmányozta, és foglalkoztatta a festői távlat problémája is. Ennek emléke egyik, kékes szürke színekkel megfestett *Ruisdael tanulmánya* (2. kép). Ruisdael képe, *A malom Wijk bij Duurstede-nél* a mester főművei közé sorolható. Ruisdael képének térhatását Czóbel az 1918-ban festett *Bergeni szélmalom* című képénél hasznosította (3. kép). E képéhez hasonló színezetű *Golgota-tanulmánya* is, melyet valószínűleg még 1916-ban készített (5. kép).[26] Czóbel barátja, Henri le Fauconnier (1881–1945) is kiállított ebben az évben egy, művészi felfogásban Czóbel Goltga-képéhez rokon *Le Crucifixet*, melyet aztán a *Moderne Kunstkring Franco-Hollandaise* témájú kiállításán mutatott be (4. kép). Czóbel már Párizsból ismerte Le Fauconniert, s 1913-ban mindketten



3. Czóbel Béla: A bergeni szélmalom, 1918. Olaj, vászon, 70 x 60 cm. Szentendre, Czóbel Múzeum

részt vettek Budapesten a *Művészház* posztimpresszionista kiállításán is, melynek anyagát csekély változtatásokkal Londonból vették át.[27] Le Fauconnier és felesége az első világháború alatt Hollandiában tartózkodott. Még 1914-ben, Conrad Kickertnek, ennek a Párizsban dolgozó holland festőnek, különben Le Fauconnier nagy tisztelőjének a meghívására érkeztek Hollandiába, s a háború kitörésekor nem tértek vissza Franciaországba. Le Fauconnier (8. kép) mély benyomást tett a Bergeni Iskola festőire és a hollandiai művészeti életre, mivel hatékonyan propagálta az új művészeti irányzatokat. Czóbel egy ideig Le Fauconnier műteremházában, Grosrouvre-ben kapott lakást 1926-ban, s ezt a házat még ez évben le is festette.[28] Visszatérve Czóbel tízes években készített hollandiai festményeire, itt kell megemlíteni a pompás, 1916-ban készített *Fiú labdával* című képét (6. kép). Ez a késői fauvizmus hatását mutató kis kép ellentétes festői eszközök finom egyensúlyára épül. A világos és sötét színek, valamint a vízszintes és függőleges vonalak ellentétei, a síkszerű háttérben a kisfiú fehér ruhája és a kép színeit megismétlő labdája, az arc és az alak torzításai a művésznak a gyermek iránt érzett megindultságáról árulkodnak. A fauvok különben gondtalan vitális optimizmusa itt lélektani mozzanatokkal egészül ki: a háborús szenvedésekkel kapcsolatos asszociációkat is magába foglalja.

#### Kiállítások 1917-ben

1916 májusában Theo van Doesburg (1883–1931) megalakítja Leidenben J. P. Oud építésszel együtt a *Sphinx* nevű művészegyesületet. Mindketten ebben a városban laktak, melyben egyébként a modernizmus még nem zavarta meg a művészeti élet hagyományos állóvízeit.[29] A *Sphinx* 1917 májusában rendezte meg első



2. Czóbel Béla: Ruisdael-tanulmány (Téli táj), 1916. Olaj, vászon, 55 x 63 cm. Szentendre, Czóbel Múzeum





4. Henri Le Fauconnier: A feszület, 1916. Olaj, vászon, 106 x 40 cm.  
Hága, Ryksdienst Beeldende Kunst



5. Czóbel Béla: Golgota-tanulmány, 1916 (vagy 1920 körül).  
Olaj, vászon, 90 x 74 cm. Szentendre, Czóbel Múzeum

nemzetközi kiállítását Leidenben. Ezen a kiállításon részt vett Oud meghívására Jan Wils építész is, és kubista (Filla és van Doesburg), valamint absztrakt-ezoterikus műveket is bemutatott. Ami a kiállítás festészeti részét illeti, a hagyományos képek mellett luminista (pointillista) művészek is megjelentek ezen a tárlaton, ami számukra nagy jelentőségű volt, hiszen, mint Bernard Canter felpanaszolta, ők Rotterdamban még egy pár négyzetméternyi kiállítási felületet sem kaptak ez idáig, s munkáikat csupán Amszterdamban és Leidenben mutathatták be.[30] Czóbel ezen a tárlaton három képpel vett részt.[31] A katalógusban az 56. számot viselő rajz is 1916-ban készült, mivel Erich Weise így datálta azt Czóbelről szóló cikkének illusztrációjaképpen. Van Doesburg a kiállításról írott kritikájában csak az 54. számot viselő Czóbel-művet említi meg, melyet különben erőteljes posztimpresszionista műnek nevez.[32] Lelkesebb kritikát közölt a *Leidsch Dagblad*: „A legmodernebb képek nem a leideniektől származnak, hanem két külföldi kiállítótól, Emil Fillától és Czóbel Bélától, valamint a rotterdami mesterektől.”[33] Van Doesburg nehezményezte a *Sphinx* társulat tagjainak eklektikus művészeti nézeteit, amit a tagok többsége rossz néven vett tőle. Sem őt, sem pedig Oudot nem választották meg ismét az egyesület vezetőségébe. „Mivel, természetesen, a modernistáktól senki sem volt a választásnál jelen, a moderneknek szánalmasan nyakát törték.” – panaszkolta van Doesburg egy levelezőlapon Fillának. „Ha Ön és Zóbel a gyűlésen jelen lettek volna, a vezetőség a helyén marad.(...) Közölje, kérem Zóbelrel is, hogyan végződött a Sphinx.”[34]

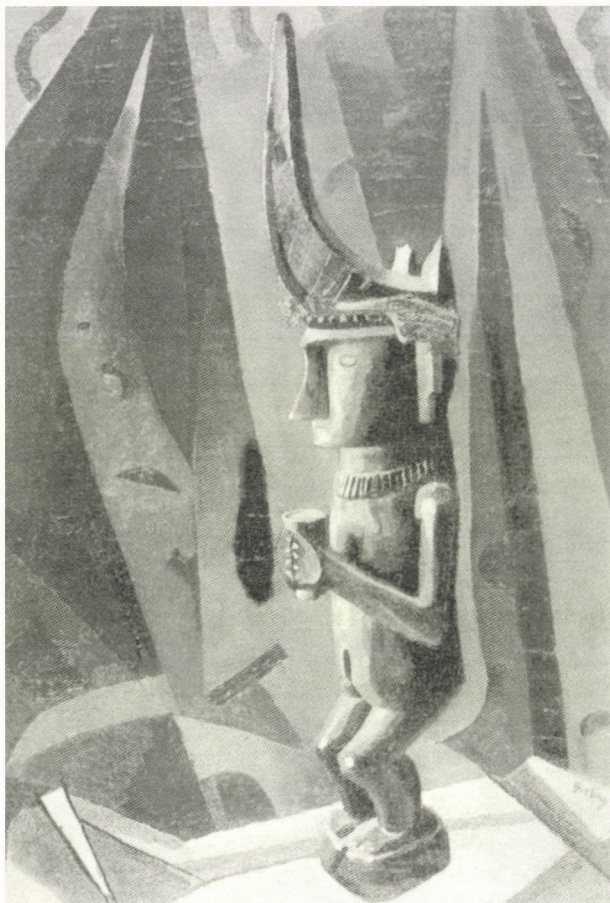
Czóbel ekkor már Bergenben lakott.





6. Czóbel Béla: Fiú labdával, 1916. Olaj, vászon, 83 x 63 cm. Szentendre, Czóbel Múzeum





7. Herman Bieling: *Négerszobor*, 1923. Olaj, vászon, 63 x 42 cm.  
Holland műkereskedelemben

Ez év május–júniusában részt vett az *Onafhankelijken* (Függetlenek) IX. amszterdami kiállításán. Ezt az egyesületet a párizsi Salon des Artistes Indépendants mintájára alapították 1912-ben. Saját kiállítóhelyiséggel is rendelkeztek, s 1917–1918-ban külön lapjuk is megjelent *Wiekslag* (Szárnycsapás) címmel. E lap szerkesztésében Erich Wichman és Bernard Canter is szerepet játszott.

Erich Wichman (1890–1929) a hollandiai művészeti élet színes egyénisége volt; anarchista, bohém és alkoholista művész, aki nem riadt vissza a botránykeltéstől sem. A kezdetektől rendszeresen kiállított az *Onafhankelijken*-nél. Több mint hatszáz festmény között Czöbel is bemutatta négy képét.[35] A rotterdami művészek 1917-ben megalapítják a *Branding* nevű művészegyesületet. A csoport szellemi vezére Laurens van Kuik, aki saját festői stílusát transzcendentális realizmusnak nevezi. A kör más modern tagjai kevésbé építettek a tudatalatti hajtóerejére, kiindulási pontjuk inkább a látható világ valósága volt. Egyik jellegzetes tagjuk volt Herman Bieling festő, a rotterdami műegylet hűséges tagja és gyakorlatilag a motorja (7. kép). A *Branding* csoport első kiállítását Rotterdamban 1917 októberétől a műpártoló szabómester, Cor van Hasselt házában rendezték. Itt Czöbel, Le Fauconnier és Erich Wichman is kiállították műveiket. Ugyanez év szeptemberében Czöbel ismét elküldte képeit az *Onafhankelijken* tárlatára.

## Bergenben

Bergen festői falu az Északi-tenger partján, Alkmaar közelében. Az első világháború idején még háromezer lakója sem volt. Nyaranta azonban sok turista kereste fel és egyre több művész is beköltözött a faluba. Mivel az amszterdami házak emeleti szobáit menekülteknek adták ki, Czöbelnek új műterem után kellett néznie, s 1917. május 18-tól letelepedett Bergenben. Előbb a Bokpanzióban lakott a Russenwegen. Utcai szomszédja volt itt Graadt van Roggen grafikusművész, aki rézkarcot készített Ruisdael festményéről (*Malom Wijk bij Duurstede-nél*). Szintén nem messze lakott tőle Matthieu Wiegman festő családjával együtt.[36]



8. Frans Masereel: *Henri Le Fauconnier*, 1916. *Fametszet*



1918 végén Wiegmanék új, saját házba költöztek Bergenben (Het Jonge Hof: az új major). Czóbel ekkor már a mai Doornthjes 15-ben lakott, vagy öt házzal odébb Wiegmanéknál.

A Bok-panzióbeli lakótársai közül meg kell még említeni a „herceg”-költő, Adriaan Roland Holst nevét, akivel Czóbel összebarátkozott és szép arcképet is festett róla (11. kép). A nyúlánk, fiatal költő mosolygós arccal áll a festőállvány előtt a képen, nagy szemei idealizmussal vannak telve. A háttérben látszó ablak fehér foltjai mint-ha modern dicsfényt vonnának feje köré. Szintén 1917-ben festette Czóbel *Csendélet ablak előtt* című képét, melyet jelenlegi tulajdonosa Boendermaker műgyűjtő leányától, Marie (Zus) Cornelisse-Boendermakertől örökölt (12. kép). Ez az erőteljes színekkel festett vászon az egyetlen olyan Czóbel-mű, mely a festő régi munkái közül az utóbbi időben bukkant elő Hollandiában.

A költő Roland Holst portréjával rokon felfogású Czóbel *Munkásfiú* című képe (1917), amelynek szociális együttérzésről tanúskodó témaválasztása és expresszív rajzstílusa Van Gogh brabanti periódusának hatását mutatja (13. kép). 1917-ből még egy további csendélete is ismert, melyen sárga szélű cseréptálban piros gyümölcsös ágakat látni sötétzöld háttér előtt.[37]

#### A Bergeni Iskola

Bergen jelentős szerepet játszott a hollandiai művészeti életben. Voltaképpen művésztelep volt itt és nem iskola. A tagokat nem kötötte össze valamiféle közös művészi cél vagy ideál, melyet egy mester vezetésével valósítottak volna meg. A név is utólag ragadt rájuk. A Bergeni Iskola expresszionista stílusát szándékolatlan durva formák, sötét színek és a kubizmus bizonyos befolyása jellemezte.[38] Ez a fajta expresszionizmus Amszterdamban tűnt fel 1915–1916-ban, virágzása pedig nagyjából 1925-ig tartott. Ez után az időpont után a festők többsége visszatért a realizmushoz. Piet Boyens a Bergeni Iskola stílusát óvatosan körvonala az „kubista expresszionizmusnak” nevezi.[39] A bergeni festők ideáljai közé Cézanne és van Gogh tartoztak. Az iskolához az alábbi mestereket számítják ma: Leo Gestel, Else Berg, Mommie Schwarz, Dirk Filarski, Arnout Colnot, Matthieu és Piet Wiegmann. A bergeni-amszter-



10. Jan Sluijters: Piet Boendermaker, 1914. Olaj, vászon, 106 x 95 cm. Amszterdam, Stedelijk Museum

dami expresszionizmust – ez a tulajdonképpeni Bergeni Iskola – jelentősen befolyásolta Le Fauconnier személye, aki a Montparnasse kubistáinak egyik úttörője volt. Ellentétben a Montmartre kubistáival (Braque, Picasso) – akik a kubizmust pusztán formanyelvként kezelték – Le Fauconnier mélyebb emberi tartalmat kívánt kifejezni. A *Closerie des Lilas* kávéházi művészcsoporthoz tartozott. 1912 után Le Fauconnier a mérsékelt expresszionista stílushoz közeledett. Új szemléletének kialakulásához hozzájárult, hogy szorosabb kapcsolatokat ápolt a német expresszionista művészettel és közelebről Kandinszkijjal.[40] Mint az *Académie de la Palette* igazgatója, 1912 táján bizonyos társadalmi befolyásra is szert tett Párizsban. Le Fauconnier-t a különféle irányzatok közötti közvetítő tevékenysége és tényleges nemzetközi kapcsolatai miatt az akkori művészeti élet fontos szereplőjének tarthatjuk.

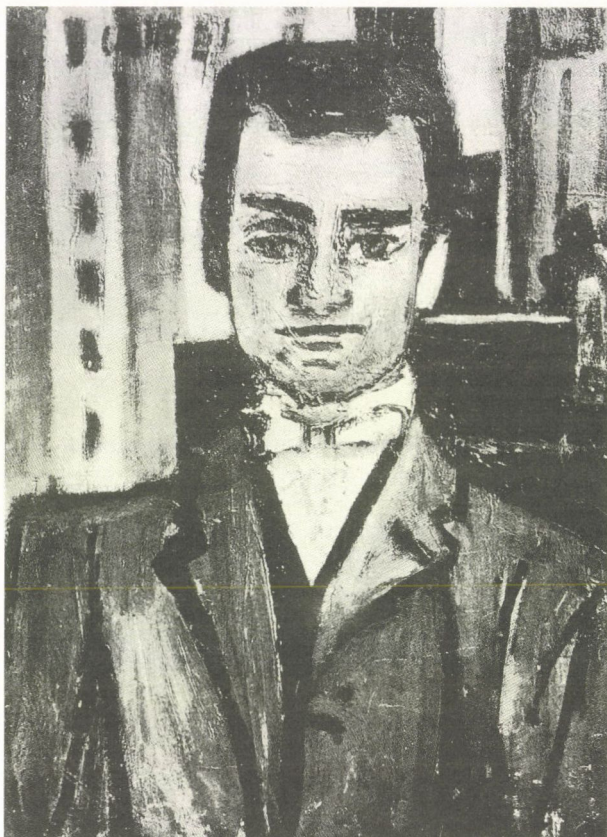
A Bergeni Iskola festői legtöbbször csendéleteket festettek, mindennapos tárgyakat. Az öntudatos mesterek arcképeket is készítettek, ám modelljeik többnyire baráti körük tagjaira, a családra, s saját képmásukra korlátozódtak.[41] Tájfelfogásukat bizonyos misztikummal párosuló természethez való kötődés jellemzi. Ezt a misztikumot, mint a természet titkát Le Fauconnier így fogalmazta meg: „A ritka tehetséges embernek, aki lát, a természet bőkezűen jeleket hagyott. Az égen a csillagok világítótoronyait, a földön a sziklák jeleit és a vizeket, melyek kikristályosítják a bolygó életének minden lényeges mozgását.”[42] A sorok Macke és Marc mély természetélményét idézik.

A Bergeni Iskola tevékenysége, lendületes fiatal expresszionizmusa Czóbel számára termékeny inspiráló forrást jelentett ezekben az években. Kállai Ernő Czóbelt a komoly szellemi és mesterségbeli elmélyülés emberének nevezi.[43] Valószínűnek tarthatjuk azt is, hogy Czóbel megnézte az 1917-ben Amszterdamban megnyílt van Gogh-kiállítást, amelyet a Rijksmuseumban a van



9. Henri Le Fauconnier: A Villa „Meerhoek” Bergenben, 1918. Tus, papír, 57 x 80 cm. Magántulajdon





11. Czöbel Běla: Adriaan Roland-Holst képmása, 1917. Olaj, vászon, 81 x 60 cm. Genf, Collection Oscar Ghez, Modern Art Foundation

Gogh-Bonger-gyűjteményből rendeztek, s ahol a festő brabanti periódusától haláláig festett műveinek egész sorát láthatta. A kiállításon bemutatták a nevezetes *Gauguin széke* című képet is, melyet van Gogh 1888-ban festett Arles-ban, még összeveszésük előtt, s amely Czöbelt hasonló motívumok megfestésére inspirálhatta.[44] Czöbel *Váza széken* című, 1918-ban festett képét nem perspektíva-tanulmányának szánta, hanem művészi hitvallásnak (14. kép). A kép, melyet akár Czöbel székeként nevezhetünk, a két nagy modern festőt, az expresszionizmus vezérlő csillagait – és közismert motívumaikat – idézi fel. Hatott-e Czöbel színvilága a kortárs holland festőkre, nem tudom, de Adriaan Venema így ír Czöbelről: „Czöbel tipikus fauvista volt, akinek kötetlen színhasználata mély benyomást tett a bergeni festőkre, alkotó szerepet játszott abban, hogy megszabadította holland kollégáit túlságosan komor palettájuktól.”[45]

Visszatérve Czöbel 1918-ban készült képeire, ebben az időben festette a bergeni protestáns lelkész, F. W. J. van den Kieboom karakterisztikus arcképét is (15. kép). A lelkész 1911-től haláláig (1943) működött Bergenben, ahol önzetlenül pártfogolta a menekülteket. A modell enyhén jobbra fordított széken ül, lábait elegánsan keresztbe rakja, mellényén aranylánc, kezében szivar. A fény-árnyék hangsúlyai élénkké teszik a kissé absztrahált felfogásban megformált, sötétruhás alakot. Czöbel összekapcsolja képén a rálátásos és előlnézeti szemléletet. Ugyancsak 1919-ben készült *Műteremsarok* című képe, előtérben vörös kályhával (16. kép). Ez a vízfestmény stílusában a lelkész képmásához igen közel áll.

Erőteljes körvonalakkal hangsúlyozott felülnézeti kivágatok és szembenézetből ábrázolt motívumok finom egyensúlya jellemzi ezt a művét. Ugyanebből az évből származik *Leányfej* című rajza is.

#### *Piet Boendermaker, a műgyűjtő*

Piet Boendermaker (1877–1947) gazdag amszterdami építési vállalkozó és ingatlanközvetítő fia volt. Az apa bőségesen ellátta fiát anyagiakkal, így bátran élhetett művészeti szenvedélyeinek. Leo Gestel festővel együtt ő volt társadalmi értelemben a Bergeni Iskola központi figurája. A színházi előadások után a fiatalok szívesen gyűltek össze a Jan Steen utca 80–82. számú ház padlás-szobáiban, Gestel amszterdami műtermében. Nemcsak Gestelnek, hanem Else Bergnek és Jan Sluijtersnek is ebben a házban volt a műterme.[46] Boendermaker is gyakori látogatója a Gestel körül kialakult társaságnak. A Bergeni Iskola festőinek legtöbb munkáját Boendermaker vette meg, 1921-ben már vagy négyszázötven kép volt a tulajdonában, a harmincas években már több mint kétezer. Nem volt válogatós, sokszor tízesével is vásárolt egy-egy művésztől. Gyűjteményében ezért sok közepes alkotás is, és főleg egyforma kép is helyet talált. Boendermaker özvegye később kénytelen volt gyűjteményét értékesíteni.

Gestel festőn kívül Boendermaker legjobb barátjának C. W. H. Baard, az amszterdami *Stedelijk Museum* későbbi igazgatója számított, aki lehetővé tette már a húszas években, hogy a gyűjtemény – mint több évre átadott kölcsön – fontos szerepet kapjon a múzeumban. Boendermaker 1916-tól rendszeresen Bergenben töltötte a nyarakat, majd 1918-ban családjával együtt a faluba költözött. Czöbel is a mecénás baráti köréhez tartozott, ám a gyűjtemény katalógusa csupán négy festményét említi meg.[47] A külföldi művészekről azok Hollandiából való távozása után Piet Boendermaker már nem vásárolt semmit.

Ezzel szemben a kor másik neves holland műgyűjtője, P. A. Regnault (1868–1954) festék- és lakkgyáros nemzetközi szempontokat is figyelembe véve gyűjtött, így szívesen vásárolt az École de Paris festőitől. Gyűjteményében egykor két Czöbel-kép volt: egy *Akt* és egy *Műterem*. Ezek a képek 1926 és 1934 között kerülhettek párizsi vásárlások révén Regnault birtokába.[48]

A Regnault-gyűjtemény évekig volt a Stedelijk Museumban kölcsönként elhelyezve, s ugyanitt volt látható Czöbel *Futurista ábrázolás* című, a Boendermaker-féle gyűjteményből kölcsönadott képe is.

A holland műgyűjtőkről Kállai Ernő is megemlékezik.[49] A fenti két műgyűjtőn kívül Kállai még megemlíti Jeanne Marianne Bosch-van-s'Gravensmoer kisaszonnyt is. Az utrechti születésű hölgyről ma csupán annyi adat ismeretes, hogy 1919-ben néhány hónapig bergeni lakos volt, ahonnan hamarosan Párizsba költözött. A valamikor Paul F. Sanders birtokában lévő három Czöbel-mű (*Bergeni szélmalom*, *Váza széken* és egy vízfestmény) ma már a budapesti Nemzeti Galéria tulajdona.[50]

Czöbel annak ellenére, hogy jó viszonyban volt Theo van Doesburggel, a *Stijl* neoplaszticista irányzatával szemben érzéketlen maradt. Kállai Ernő 1934-ben úgy fogalmaz, hogy Czöbel művészetében „a töretlen fény-színtől a tónusosan burkolt földszínű skálához vezető fordulatban Hollandiának lényeges szerepe volt. Ennek





12. Czóbel Béla: Csendélet az ablak előtt, 1917. Olaj, vászon, 50 x 40 cm. Amsterdam, Kiki Kikkert tulajdona

a fordulatnak az irányában fejlődik tovább Czóbel egész munkássága mind a mai napig. Térképzetei meghatározatlan mélységű zónában teljesednek ki".[51] Genthon István is megemlíti a hollandiai művészet, s különösen Rembrandt hatását Czóbel téralakításának további fejlődésére.[52]

#### Kiállítások 1918-ban és 1919-ben

A háború utolsó éveiben egyre szorongatóbbá vált az élelmiszerhiány, a festővászon és más festőanyagok minősége is egyre rosszabb. Czóbel három képet mutat be az *Onafhankelijken* XI. kiállításán 1918. májusban,





13. Czöbel Béla: Munkásfiú, 1917. Akvarell, papír, 110 x 73 cm.  
Szentendre, Czöbel Múzeum

Amszterdamban.[53] Részt vesz a *Branding* Hágában megrendezett 4. kiállításán is. Ezt a bemutatót a Lange Houtstraaton tartották a Haagse Kunstkring helyiségeiben. Theo van Doesburg is részt vett ezen, ám hely hiányában csupán *Kártyázók* című művét tudta kiállítani. Ugyanezen okból nem hívták meg Huszár Vilmost sem, aki ezért savanyú arccal járt-kelt a megnyitón.[54] A kiállításon részt vett Le Fauconnier, Wichman, Charley Toorop is, akik ebben az évben lettek a *Branding* tagjai, továbbá Jan Sluyters és Valentijn van Uytvanck. Ezt a kiállításukat „Ultramodernek” címmel hirdették meg, hangsúlyozva, hogy Hágát, „az előregedett impresszionizmusnak ezt a fellegrárat” kívánják bevenni.[55] A kiállítás keretében sor került egy modern táncelőadással, Erich Wichman felolvasta Marinetti és Apollinaire néhány művét, az író-kritikus Cees de Dood szavatait hegedűre és zongorára írt ultramodern zeneművek követték. A kritika vegyes érzelmekkel fogadta a tárlatot, Albert Plasschaert csak néhány szóval tesz említést róla, az Elseviers Geillustreerde Maandschrift pedig egészen elmarasztja: „rosszabb már nem is lehet” – írja.[56] Valentijn Edgar van Uytvanck festőtől viszont egy érdekes beszámoló maradt fenn a tárlatról. Uytvanck önmagát az ultramodern irányzat követőjének nevezi. Mint írja, a nézők bizalmatlanul és gyanakvóan fogadták műveit. „A néző bizalmatlan, mert úgy véli, hogy a festő

nem is gondolja komolyan művét. Nincs összehasonlítható ismerete más alkotásokról, s az értékelést illetően a sötétben tapogatódzik”.[57] A kiállítás résztvevői között sok expresszionista művész szerepelt. A kritika az ő képeiket is elmarasztalóan fogadta, különösen azért mert a holland művészeti hagyományoktól maga az expresszionizmus idegennek tűnt.

Közbevetőleg meg kell jegyeznünk, hogy a különbségek ellenére Werner Hoffmann mind a párizsi Fauves, mind pedig a drezdai *Brücke* csoport művészetét „érzékletes expresszionizmusnak” (der sensualistische Expressionismus) nevezi és az expresszionizmus első, korai fázisaként tárgyalja.[58] Mindkét csoport alkotói fenntartások nélkül elkötelezték magukat az érzéki benyomások megjelenítése iránt. Ugyanakkor nem volt szándékukban az anyagi valóság leltárszerű bemutatása, s tárgyukat nem burkolták fények fátylába sem, mint az impresszionisták. Elutasították a stilizálást is, mivel úgy vélték, útjában áll a tárggyal kapcsolatos érzéseik dinamikájának. Képeik gyakran szándékoltan esetlegesek, a festéket vastagon és vegyítés nélkül viszik a vászonra. A pontillista festésmódot is formátlanná és drámaivá fokozzák. Ecsetkezelésük tömör, s a fehér festőalap pedig felfokozza a színek erejét. A színfoltokat néha szigorú körvonalak fogják össze, vagy ezek lazák és csupán megközelítik a forma tényleges körvonalait. Céljuk a tárgy markáns kiemelése. Ez a tömör megformálás a kép egészének intenzív erejére, s nem a részletekre helyezte a fő hangsúlyt. Fontosabb volt a képformálás egésze a képet alkotó egyedi formaelemeknél, mert „a kifejezőerő



14. Czöbel Béla: Váza széken, 1918 (vagy 1914–1918 között).  
Olaj, vászon, 79 x 58 cm. Szentendre, Czöbel Múzeum



„a színes felület egészéből fakad” (Matisse).[59] A térszemléletet, akárcsak az emberi test anatómiáját alárendelik a képalakítás egészének. Ebből ered a figurák deformációja vagy a megformálás túlzásai, a végtagok dekoratív és kifejező torzítása, ha azt a kép egészének ritmusa szükségessé teszi.

1915 és 1920 között a holland expresszionizmus sajátosságaihoz bizonyos tartózkodás, vagy mondhatni dogmatikus komolyság is hozzátartozott, valamiféle ragaszkodás a „lelassított” nyugalom kifejezéséhez.[60] Ennek okát valószínűleg abban találhatjuk, hogy felértékelődött a változatlanság a bizonytalan jövővel, a világháború megrendítő csapásaival szemben. A francia és a német expresszionizmus harsogása helyett a holland expresszionistákat a csendesebb megformálás és az intimitás értékeinek megbecsülése jellemezte.

Czöbel csak egy festménnyel szerepelt az 1918-as Branding-kiállításon, képének címe *Fille au beret rouge*. Van Uytvanck szerint a kép noha nyersen festett, érzékenységet sugároz.[61] Ez év októberében Czöbel a *Signaal* amszterdami kiállításán is részt vett, melyet a „Panorama” nevű műcsarnokban rendeztek meg. Ezen a kiállításon több, korábban már a Brandingnál is megjelent művész együtt állított ki. Ezért tette föl a kérdést a kortárs neves kritikus, Karl Niehaus, hogy talán a rotterdami Branding művészcsoport beolvadt volna az amszterdami *Signaal*-ba?[62] Niehaus mint mindig, most is Le Fauconnier-t dicséri, Czöbelről pedig azt állítja, hogy csupán „szétzilált poszt-impressionista kísérleteit” mutatta be.

A háborús helyzet terén változások következtek be. A német-osztrák háborúnak nem volt nyertese, inkább mondhatni, hogy a front összeomlott. Az 1918. év 11. hónap 11. napján délelőtt 11 órakor Compiègne-ben megkötötték a fegyverszünetet. Magyarország kivált az Osztrák–Magyar Monarchiából és köztársasággá alakult át. Czöbel nem mozgult, Bergenben maradt és szorgalmasan dolgozott. Megjelent műveivel a Branding 5. kiállításán is, melyet Rotterdamban a Képzőművészeti Akadémia épületében rendeztek meg 1918. december 21-től 1919. január 2-ig. A művészegyesület szinte ezzel egy időben Utrechtben is kiállítást rendezett, ezen Czöbel szintén megjelent. A kiállítás teljes érdektelenségbe fulladt.[63]

1918. február 22-től március 23-ig Czöbel meghívott művészként további 14 művét mutatta be a *Hollandse Kunstenarskring* által az amszterdami *Stedelijk Museum*-ban megrendezett tárlaton.[64] A *Hollandse Kunstenarskring* célja évi kiállítások szervezése volt mind Amszterdamban, mind pedig más városokban és külföldön. A társaság saját tagjain kívül rendszeresen meghívott vendégművészeket is. A kiállításai zsűrimentesek voltak, a művészek maguk válogatták ki a bemutatásra kerülő anyagot. Az egyesület alapítói és tagjai közül meg kell említeni Gerrit van Blaaderen, Arnout Colnot, Leo Gestel, Piet van der Hem, Kees Maks, Piet Mondriaan, Jan Pollones, Jan Sluyters, Mommie Schwarz, Jan Toorop, Matthieu Wiegman és Piet Wiegman nevét. Czöbel egész kis kollekcióval, 16 képpel szerepelt ezen a kiállításon. Nem ő számított a leggazdagabban reprezentált művésznek, Arnout Colnot 49, Leo Gestel 57 képpel jelent meg. Czöbel képei főképpen csendéletek voltak, vízfestmények és krétarajzok. A katalógus szerint bemutatta egyik tanulmányát is a költő Adriaan Roland Holst portréjához. A fentebb említett amszterdami művészeti körnek többnyire jó volt a sajtó-



15. Czöbel Béla: A bergeni lelkész képmása, 1918.  
Olaj, vászon, 147 x 78 cm. Magyar magántulajdon

ja, egyes kritikusok azonban elmarasztalják a művek egy részét, mondván, a művészek kevés fáradtsággal festett, rendetlen és gondolatnélküli képeket állítottak ki.[65]

Az *Onafhankelijken* ez évi tavaszi kiállítása terem hiányában elmaradt. Czöbel ezért a *Signaal X*. kiállítására Amszterdamba küldte négy képét.[66] A kiállítást 1919. április 5-én a Bijenkorf áruház egykori szőnyegszalonjában rendezték meg, mely a háború miatt üresen állt. Ezen a bemutatkozáson mind az *Onafhankelijken*, mind pedig a Branding tagjai is részt vettek. Czöbel négy képe közül a 16. katalógusszámú *Van den Kieboom bergeni lelkész képmása* volt, melyet aztán később elküldött Paul Cassirer 1920. márciusban Berlinben megrendezett Czöbel-kiállítására is. A 18. szám, *La Flûte et moi*, valószínűleg ma is német magántulajdonban van. Czöbel még Párizsból ismerte Paul Cassirert a *Café du Dôme*-ből.[67]





16. Czobel Béla: A műteremsarok, eltérően a kályhával, 1919.  
Lappang

Karl Niehaus kritikájából az is kiderül, hogy a résztvevők többnyire ugyanazok voltak, akikkel Czobel már több mint két éve rendszeresen kiállított. Le Fauconnier és felesége, Maruszja, Piet van Wijngaardt, Charley Toorop és Frans Huysmans (a két utóbbi a voltaképpen Bergeni Iskola tagjai). „Többek között” – írja a kritikus – „még képviseltették magukat B. Zobel, Erich Wichman és Dirk Koning. A kiállításra beküldött munkáik azonban ez alkalommal nem adnak okot műveik ismertetésére”. [68]

#### „Viharos” munkák

1919 kezdetén alakult meg Valentijn van Uytvanck (1896–1950) vezetésével az *Orkaan* nevezetű művészegyesület. A megalakulás egyik inspirálója minden bizonnyal a Herwarth Walden által vezetett berlini Sturm-galéria volt. A galéria nevét – *Der Sturm* – Walden első felesége, Else Lasker-Schüler költőnő találta ki. [69] Valójában az *Orkaan*, a *Branding*hoz hasonlóan inkább alkalmi művészgyűlésnek nevezhető: mindössze két kiállítást rendeztek.

1919. február–márciusban Czobel is kiállított velük együtt az amszterdami Panoráma-műcsarnokban. Ezen a kiállításon a művészek többsége voltaképpen a *Branding* korábbi kiállítója volt. A kiállításon Jan Sluyters és Valentijn Uytvanck is részt vettek. A kiállításról N. H. Wolf, a *Kunst* című lap tekintélyes főszerkesztője írt kritikát. Czobel műveiről lesújtó a véleménye: „B. Zobel,

egy Bergenben lakó francia (sic) durva próbálkozásai jelentéktelenek, műveit az első jött-ment polgári iskolai tanuló mind technikailag, mind pedig színezését tekintve könnyedén kijavítaná.” [70]

Hogy az *Orkaan* művészcsoportra végül is szükség volt-e, kérdéses. A csoport létrejötte is mutatja, hogy a modern művészeti környezet Hollandiában szűk körre korlátozódott, s gyakran ugyanazon személyekből tevődött össze. Az egyesület tevékenysége akkor élénkült meg, amikor Arthur Petronio is csatlakozott. Petronio mint zenész már 1918 őszén szerepelt a *Branding* és a *Signaal* „ultra-modern” előadásain. Jómódú polgár volt, s a *Concertgebouw* hegedűse. Ő alapította meg 1919 vége felé a *Comité Universaliste*-et, ezt az új művészeti csoportosulást, melyet modern művészeti irányulása jellemzett. Petronio hasonló szellemiségű csoportosulásokat akart létrehozni Berlinben, Párizsban, Rómában és Londonban is, hogy így segítse az új művészet nemzetközi elfogadtatását. Petronio társaságában felbukkanak a közös művészet eszméi is, egy újfajta öntudat, amely a kollektívra, s nem a személyesre épít. Ezen túlmenően az absztrakt művészet propagálója is volt. Eszméinek publikálására lapot is indított, melynek címe *La Revue du Feu* (A tűz szemléje, az egyetemesség követőinek első nagy lapja) volt. Az újság mindössze három alkalommal jelent meg. A *Revue du Feu* kiadója, Petronio univerzalizmusának menedzsere P. M. Broekmans amszterdami zeneműkereskedő és -kiadó volt, aki az *Orkaan* művészcsoport számára kiállítótermet is rendezett üzlete felett.

Még 1919 végén a Rotterdami Akadémián is kiállított az *Orkaan* művészcsoport. A belga festőkön kívül, mint



17. Czobel Béla: Pásztorfiú, 1919. Tus, papír, 70 x 51 cm.  
Szentendre, Czobel Múzeum





18. Czóbel Béla: Kilátás az ablakból, 1923. Fotó: Hága, Koninklijke Bibliotheek

Frits van der Berghe és van Uytvanck, hollandok, mint Schuhmacher, Van Kuik, Wichman és Louis Saalborn és Czóbel is részt vettek ezen. Mindannyiuknak csalódást jelentett, hogy Kandinszkij, Marc, Kokoschka, Gauguin és De Smet nem, vagy csak kevés képpel jelentek meg ezen a kiállításon.[71]

Az *Orkaan* 1920-ban szűnt meg, miután Petronio tőkéjét felemésztették a vállalkozások, s ezzel együtt tűnt el a *Revue du Feu* és Broekmans modern képereskedése is.[72]

#### Az utolsó év Bergenben

1919. áprilisában Czóbelné született Maria Isolde Deig, Lisával Bergenbe érkeztek.[73] Ekkoriban készíthette Lisa számára a *Pásztorfiú kecskéekkel* című tusrajzát a művész, melynek nyomán kis szőnyeget szőttek (17. kép). Később, 1980-ban így emlékezett vissza e korszakra, a bergeni napokra az akkor már New Yorkban élő Paul F. Sanders zeneszerző és kritikus: „Bergeni barátainkon keresztül ismertem meg Bélát. Feleségével és kislányával együtt egy nagyon kis, nagyon szerény házban

laktak, meglehetősen nehéz körülmények között. Megérkezésemkor a festő a kertben egy széken ült és tájképet festett. Annyira elmerült munkájában, hogy annak ellenére, hogy ő hívott meg, alig szólt valamit. Leültem egy székre, háttal a háznak. Ekkor az ablakon egy kis kecske ugrott ki, mellyel Lisa játszott a házban és én visszahőköltem. Czóbel csak ekkor észlelte, hogy megérkeztem. Nagyon szerettem a munkáit! Czóbel művészete ekkor átmeneti állapotban volt. Stílusát azok a holland festők befolyásolták, akikkel Hollandiában került kapcsolatba. Egy festő elmagyarázta nekem, hogy a holland atmoszféra egészen sajátos, mintha mindent vízen keresztül látna az ember. A színek is azért sötétebbek, mert vízzel telítettek. Czóbel ezt az atmoszférát próbálta vásznain megörökíteni.”[74]

Bergenben a háború végén lázas építkezés kezdődött, s 1918. szeptember 24-én ünnepélyesen megnyitották a Meerwijk nevű villaparkot. A ma már nemzetközi hírnevet szerzett villák az amszterdami építészkola (Amsterdamse School) programszerű alkotásai, a modern építészet első megjelenése Hollandiában. Érdekes, hogy Huszár Vilmos a villákról szóló kritikájában, melyet a *Stijl* folyóiratban közölt, excentrikusnak és





19. Czobel Béla: Tájkép, 1924. Fotó: Hága, Koninklijke Bibliotheek

féktelennek nevezi ezeket, melyek mellőzik a modern idők igazi követelményeit, s nem értik annak lényegét.[75]

A villaparkban kiállításokat is rendeztek; egy ismeretlen kritikus megjegyzései alapján bizonyos, hogy ezeken részt vett a Le Fauconnier-házaspár, Piet van Wijngaerdt, Frans Huysman és Charley Toorop is. Le Fauconnier-ék ekkor négy hónapig a villaparkban laktak (9. kép). A kritika Czobel expresszionista műveit is dicsérően említi meg.[76] Czobel felesége és leánya, Lisa 1919. szeptember 2-án Berlinbe utaznak, mivel a leány ott folytatja tanulmányait. Maga a festő még kitart október 7-ig, ekkor végleg elhagyja nemcsak Bergent, hanem Hollandiát is.[77]

#### *Czobel és a holland modern festészet*

A fentiek alapján állíthatjuk, hogy Czobel Hollandiában készült művei az ottani modern művészet befolyását mutatják. A festő maga sem került mások befolyását, ahogyan egykori tanára Henri Matisse sem. Matisse ugyanis így vallott Apollinaire-nek 1907-ben: „Sohasem kerültem mások befolyását, ezt gyávaságnak és az őszinteség hiányának tekintettem volna magammal

szemben. Hiszem, hogy a művész személyisége fejlődik és érvényre jut a küzdelmekben, melyekre kényszerül, amikor más művészi személyiségekkel kerül szembe. Ha a harc végzetes, és a művész alulmarad, ez elkerülhetetlen sorsát jelenti.”[78]

Czobel elutazása után még fenntartotta kapcsolatait egyes hollandiai művésztársaival. Így tudjuk, hogy a rotterdami Herman Bieling is felkereshette őt Berlinben, majd 1925-ben Párizsban is.[79] Czobel ugyanis részt vett – Tihanyi Lajossal együtt – a *Branding* utolsó, fennállásának tízéves jubileumán megrendezett kiállításán, melyet Amszterdamban, majd Rotterdamban is megrendeztek. A katalógus szerint Czobel tájképeket, rajzokat és litográfiákat mutatott be.[80] Ezen a jubileumi bemutaton Huszár Vilmos is megjelent néhány kompozíciójával.

#### *A művész levelei Sandershez [81]*

Czobel egyik legközelebbi barátja Hollandiában Paul F. Sanders volt, akivel egészen 1940-ig kapcsolatban maradt. Ez után szem elől veszítették egymást. Sanders zeneszerzést tanult, ám ebből nem tudott Hollandiában



megélni, így kenyerét kritikusként kereste a *Het Volk* című újságnál. 1926 és 1933 között tanárával, Willem Pijperrel maga is kiadott egy zenei folyóiratot *De muziek* címmel.[82] Sanders sokat járt külföldre, sok holland művésszel, s mondhatni az egész világgal levelezett. Többször meglátogatta Czóbelékat Würzburgban és Berlinben is. Hollandia német megszállása idején, a második világháború alatt Sanders a holland ellenálláshoz tartozott. Lakhelyét gyakran kényszerült változtatni, így gazdag irattára a háború idején elveszett. Sanders 1947-től New Yorkban élt, ahol egy nagy holland nyelvű napilap, a *Het Parool* levelezőjeként dolgozott.

A hetvenes években Sanders megtalálta a kapcsolatot Czóbelhez, s ismét levelezni kezdtek. 1980-ban Sanders a budapesti Magyar Nemzeti Galériának ajándékozta Czóbel korábbi és újabb leveleit.

A fennmaradt levelek legkorábbi csoportja Berlinben keletkezett, ahová Czóbelék, elhagyva Bergent, átköltöztek. 1920–1921-ben egy ottani műteremlakásban éltek a Königgrätzer-strasse 85-ben. Paul Sanders lakása ekkor Amszterdamban volt a Jacob Obrechtstraat 3-ban, a Concertgebouw-nál. A levelekből kitűnik, hogy Sanders rendszeresen tájékoztatta Czóbelékat a hollandiai művészeti élet eseményeiről. Mindketten figyelemmel kísérték a régi művészbarátok, s így Le Fauconnier-ék további sorsát.[83] Czóbel említést tesz Roland Holstról is. A jelek szerint nem veszítették el látókörükből Petroniót és Cees de Doodot sem. A levélben említett Munckné valószínűleg Charles de Munck francia karmester felesége lehet.

Czóbel különben rendszeresen beszámol Sandersnek a berlini művészeti élet eseményeiről, s különösen készülő, vagy megnyíló kiállításairól, például a fiatal holland művészek berlini tárlatáról 1920-ban.[84] Részletesen tájékoztatja Sanderset saját, Cassirernél rendezett kiállításáról is 1920 márciusában, ahol több mint 30 képét mutatta be, amelyek nagy része még Hollandiában készült. Ezt a kiállítást fontosnak érezhette, hiszen az arról szóló kritikákat továbbítja Sandersnek közlésre.[85] További kiállítási terveiről is beszámol, így 1920 szeptemberében a Frankfurt am Mainban, majd Hamburgban és Hannoverben, később Budapesten rendezett tárlatokról. Beszámol neki azokról a rajzairól is, amelyeket a berlini *Kunstblatt* szerkesztője, Ignaz Paul Westheim a *Die Schaffenden* című kiadványában közöl.[86]

A holland jóbarát igyekezett Czóbel útját a távolból is egyengetni. Ajánlólevelet adott például egy Simon nevű műgyűjtőnek, felhíva figyelmét a Cassirernél lévő Czóbel-kiállításra.[87] Czóbel levelei tudósítanak németországi utazásairól is, így würzburgi tartózkodásáról 1920 áprilisában, ahol dolgozott, amikor csak tudott.[88]

Sanders támogatása egyébként nemcsak ajánlásokra vagy kritikák elhelyezésére korlátozódott, hanem anyagiakkal is kisegítette a művészt, noha Hollandiában is gazdasági krízis volt.[89] A segítség különben mindig jól jött a sokszor nélkülöző családnak.

Igen jellemző Czóbel őszinte véleménye erről az országról és művészeiről, melyet Sanders feleségének tervezett hollandiai előadóját kapcsán vetett barátja számára papírra: „Felesége turnéjához sok sikert kívánok. Meglehetősen hálátlan vállalkozás a merev és fagyos Hollandiában. Kellemetlen emlékeim vannak az ottani művészekről és amatőrökről. Kivétel erősíti a



20. Czóbel Béla: Pipázó vadász, 1924.  
Fotó: Hága, Koninklijke Bibliotheek

szabályt. Feleségének legalább olyan nagy sikert és karriert kívánok, mint amilyen nagy Hollandia. Ez elsősorban a kereskedelem országa, mely azonban csodálatos művészeket adott a világnak. De Isten őrizzen meg minket a kis holland mesterektől. Alkalmam volt megismerni őket: nagy mesterek a szörszálhasogatásban és intrikákban.”[90]

A második világháború hosszú időre elszakította a levelezőpartnereket egymástól. 1973-ban találtak ismét egymásra, amikor Sanders felkereste az idős mestert Budapesten. Czóbel ekkor már 90 éves volt. Sanders igyekezett feltalálni Hollandiában Czóbel régi képeit, nem sok eredménnyel.[91] Mint utolsó levelében írja Sandersnek: „Sokat fáradozik, hogy vásznaimat megtalálja Hollandiában, s ez megható, noha az eredmény szerény. Különös, hogy egy országban, amely rendjéről



ismert, s ahol mindent lajstromoznak, semmi nyom nincs a híres gyűjteményekben. Sajnálom, mivel úgy vélem, nem túl rossz dolgokat festettem ott, sok olyan magánszemély számára is, akinek nevét ma már nem is tudom. Korom ellenére nagy kedvvel dolgozom, amennyire erőm engedi". Inti barátját: „Őn is elégedetten nézzen vissza munkájára, én is ezt teszem. Ez tart még életben.”[92]

#### *Adalékok a művész berlini éveire*

A 20-as évek elején Czóbel sok művésztársával találkozott Berlinben, akiket már Párizsból ismert. Lakása volt Berlinben Hans Purrmannnak, aki egész életén át Matisse hűséges barátja volt, de Walter Bondynak és Rudolf Levynek is (a *Dômiers*). Czóbelék gyakran jártak össze Wilhelm Mengelberg holland karmesterrel és Erich Heckellel is. Mellettük egy egész magyar művészklub is tevékenykedett a német fővárosban.[93]

A nehézségek ellenére Czóbel szorgalmasan dolgozott és kiállított. 1923-ban is bemutatta néhány művét a *Freie Sezession* éves tárlatán. Ekkoriban Max Pechstein volt az egyesület új elnöke. A tárlatról a neves kritikus, Karl Scheffler tudósít.[94] Az utóbbi években, jegyzi meg, egy bizonyos megnyugtató semlegesség jellemzi a *Freie Sezession* kiállításait. A kiállításon többek között Max Pechstein, Max Liebermann, Hans Purrmann, Rudolf Levy vettek részt. Max Kaus festési módját Scheffler

„dekoratív impresszionizmusnak” nevezhetné. Majd így folytatja: „Ide tartoznak Czóbel Béla tónusosan és szélesen festett képei is. Ez a festő érti a módját, hogyan kell a megfigyelést összhanggá változtatni.” Sorait a művész *Kilátás az ablakból* című festménye illusztrálja (18. kép), amely a Fred. Möller galéria tulajdonában volt ekkor. Scheffler ismét említi Czóbelt 1924-ben a műkiállítások rovatában, melyet egy *Tájkép* és a *Pipázó vadász* illusztrál (19., 20. képek).[95] Ezek a berlini Goldschmidt és Wallerstein galériában voltak kiállítva.

1925 februárjában ismét tudósít Scheffler egy Czóbel-kiállításról a Goldschmidt és Wallerstein galériában. „Czóbel Béla képei – így a kritikus – összességükben kiváló benyomást keltenek. De ha egyenként szemügyre vesszük azokat, érthetővé válik természetesen, hogy a kedvező összbenyomást a túlságosan tömör kezelési mód okozza. Czóbel valószínűleg kiválóan oldaná meg a dekoratív feladatokat. Munkamódszere hasonlít egyes pontokon Otto Mülleréhez”.[96] Otto Müller (1874–1930) csak 1911-ben vált a Brücke teljes értékű tagjává, amely csoportosulás már 1913-ban felbomlott. Müllert 1919-ben hivatalosan is elismerték, mert professzori kinevezést kapott a breslaui akadémia festészeti szakán. Bár stílusa és témaköre némiképp beszűkült volt, egyszerűsége és áttekinthetősége mély benyomást keltett. Melankolikus hangulatú expresszionista képei a természetben élő békés emberiség romantikus reménykedését tükrözik.[97]

*Virág van der Sterren*

#### JEGYZETEK

1 Czóbel Béla: Önéletrajz levélben. In: Az Új Magyar Művészet Önarcképe. Budapest é. n. 14.

2 Le fauvisme ou „l'épreuve du feu”. Éruption de la modernité en Europe. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1999. október 29–2000. febr. 27. Katalógus, Párizs 1999, 451.

3 Jean-Claude Lebensztejn: Tournant. In: Le fauvisme, 2. sz. jegyzetben i. m. 26.

4 Gergely, Mariann: Budapest 1906–1911. L'influence de la peinture fauve en Hongrie. In: Le fauvisme 2. sz. jegyzetben i. m. 330.

5 Frank János–Kratochwill Mimi: Czóbel. Budapest 1983

6 Pariser Begegnungen (1904–1914). Lehbruck Museum der Stadt Duisburg, 1965. október 16–november 18. Katalógus.

7 Gautherie-Kampka, Anette: Café du Dôme. Deutsche Maler in Paris 1903–1914. Bremen 1996, 15.

8 Gertrude Stein: The Autobiography of Alice B. Toklas. London 1966, 14.

9 Brummer József Rodinnél volt márványfaragó. A diákok lehetőségeik szerint tandíjat fizettek, de Brummer, később a legnagyobb amerikai műkereskedő, tandíját fűtőként kereste az akadémia és néha modell volt. Alfred H. Barr, jr.: Matisse. His Art and His Public. The Museum of Modern Art, New York 1951, 116.

10 Adolphe Basler: Henri Matisse. Der Cicerone. XVI. 1924, 1001.

11 Louis Vauxcelles kritikája: Gil Blas, 1907 március 20. L. in: Le fauvisme, 2. sz. jegyzetben i. m. 436.

12 Étienne Charles: Le Salon des Artistes Indépendants. La Liberté, 1907. március 22. In: Le fauvisme, 2. sz. jegyzetben i. m. 436.

13 Maurice Denis: Sur l'Exposition des Indépendants. La grande revue, vol. 12. 1908. április 10., 552.

14 Erich Weise: Bela Czobel. Das Kunstblatt. IV. 1920. Heft 5., 114.

15 Leo Faust: Kunst te Parijs. De Kunst IV. 1914, 403–405. A kiállításon 3226 mű volt megtekinthető.

16 Plesznivy Edit: Örömök és szenvedések földjén. In: Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria (továbbiakban MNG), Budapest 1998, 159.

17 Emil Filla–J. Hajzman: Hlidka české mafie v Holandsku (A cseh maffia őrhelye Hollandiában.). Prága 1934. A cím a festőnek a cseh függetlenség érdekében végzett „maffia”-szerű tevékenységére utal. Filla naplóját Gert Andeweg fordítja holland nyelvre. Köszönöm, hogy rendelkezésemre bocsájtotta a napló Czóbelre vonatkozó részeit.

18 Városi Levéltár Amszterdam (Gemeentearchief, a továbbiakban: VLA), leltári szám: 5225/933.

19 Hans Jaffé: Bergen 1910–1935. In: Rond het Oude Hof. Schilders en beeldhouwers in Bergen 1910–1940 (A régi major körül. Festők és szobrászok Bergenben). Bergen 1993, 20.

20 Geurt Immanse és mások: Van Gogh tot Cobra. Nederlandsche schilderkunst 1880–1950. Amszterdam 1982, 95.

21 Frans Van Burkom–Hans Mulder: Erich Wichman 1890–1925, tussen idealisme en rancune (Idealizmus és gyűlölet között). Utrecht–Assen 1983, 15.

22 Weise 14. sz. jegyzetben i. m. 114.

23 VLA Lakókönyvi bejegyzések, M-11, 233, P-27, B-19.

24 Filla 17. sz. jegyzetben i. m.

25 Filla 17. sz. jegyzetben i. m.

26 A képet általában 1920 körülre datálják. Ma a szentendrei Ferenczy Múzeumban.

27 Kernstok Károly–Vaszary János: Katalógus a Művészház Nemzetközi Posztimpresszionista Kiállításához. Budapest 1913. Le Fauconnier szintén Jean-Paul Laurens tanítványa volt és a Fauves köréhez tartozott.

28 Frank–Kratochwill 5. sz. jegyzetben i. m. 21. sz. kép. Egy másik Grosrouvre-tájkép a londoni Stoppenbach és Delestre galéria katalógusának fedelét díszíti (1926, vegyes technika, 56,3



x 75,9 cm; jelezve jobbra lenni). In: Béla Czóbel (1883–1976). *Works on Paper*. London 1984. április 4–28. 31 kép volt kiállítva.

29 *Ankie De Jongh-Vermeulen–Paula Van de Velde*: De Leidsche kunstclub De Sphinx. In: *Doris Wintgens-Hötte–Ankie De Jong-Vermeulen* (szerk.): *Dageraad van de moderne kunst. 1890–1940* (A modern művészet hajnala). Leiden 1999, 173. A leideni múzeum készségesen közreműködött Czóbel képeinek hollandiai felkutatásában. Köszönöm Wintgens Hötte asszonynak, hogy rendelkezésemre bocsátotta a Csendélet ablak előtt című kép fotográfiáját (Kiki Kikkert tulajdona).

30 *Holland Express*, Rotterdam, 10. évf. 1917, 5.

31 54. kat. sz.: *Portrait de fille, dessin à l'huile* f 50.-; 55. kat. sz.: *Jeune garçon assis, peinture à l'huile*, f 60.-; 56. kat. sz.: *Garçon debout, dessin*, f 40.-

32 *De Eenheid*. 1917. február 3., 348.

33 1917. január 29.

34 *Vojtech Lachoda*: *Emil Filla en Nederland*. Jong Holland 9. évf. 1993, 3. sz. 56.

35 Az Onafhankelijken májusi kiállításán: 611. kat. sz.: *Garçon à la fenêtre*, f 150.-; 612. kat. sz.: *Jeune fille*, f 75.-; 613. kat. sz.: *Mère et fille*; 614. kat. sz.: *Paysage*. – A társaság szeptember–októberi kiállításán: 448. kat. sz.: *Portrait* f 200.-; 449. kat. sz.: *Paysage I*, f 150.-; 450. kat. sz.: *Paysage II*, f 150.-

36 Thia Wiegman (Christine, szül. 1913-ban), a festő legidősebb leányának közlése szerint Czóbel a Russenwegen lévő szobáját egy időre felcserélte az ő házukban lévő műteremmel. „Nagyon szerettem méltó férfit, aki szívésen játszott a gye-  
rekekkel. Nem volt mit ennünk.” – emlékezik vissza az idős hölgy. 1962-ben az egész család Párizsba utazott Czóbel Zak-Galéria-beli kiállítására. A művész nagyon megörült nekik és egy katalógust is dedikált számukra. Czóbel fentebb közölt további lakásadatai az Alkmaari Levéltár lakásbejelentőket tartalmazó gyűjteményéből származnak. Köszönöm Renée Smithuis segítségét.

37 A Lisa Czóbel-Bergeest által az MNG-nek ajándékozott Czóbel képek jegyzéke. Budapest, MNG Adattár, leltári sz.: 21875/1983, 46. sz. kép.

38 *Piet Spijk*: *De Bergense School en Piet Boendermaker kunstverzamelaar in Amsterdam en Bergen* (A Bergeni Iskola és Piet Boendermaker műgyűjtő Amszterdamban és Bergenben). Zwolle 1997

39 *Piet Boyens–José Boyens*: *Expressionisme in Nederland 1910–1930*. Zwolle 1994, 142.

40 *Arnold Ligthart*: *Le Fauconnier en de Europese avantgarde*. In: *Mabel Hoogendonk és mások*: *Henri Le Fauconnier*. Kubisme en expressionisme in Europa. Bussum 1933

41 *Emil Meyer*: *Een schilderachtig reveil*. In: *Rond het Oude Hof*, 19. sz. jegyzetben i. m. 11.

42 *Henri Le Fauconnier*: *Le Signal*. In: *Het Signaal* 1916. 1; *Piet van Wijngaardt*: *Over de nieuwe stroming in de schilderkunst*. Uo. Bussum 1916. Ez volt az egyesület első évkönyve.

43 *Kállai Ernő*: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Leipzig 1925. Új kiadása: Budapest 1990, 124.

44 *Gauguin székének párdarabja*, van Gogh széke a londoni National Galleryben van. In: *Evert van Uiter, Louis Tilborgh és mások*: *Vincent van Gogh. Schilderijen*. Amsterdam 1990, 184, 76–77. ábrák.

45 *Adriaan Venema*: *De Bergense School*. Baarn 1976, 38.

46 *Spijk* 38. sz. jegyzetben i. m. 20.

47 *Spijk* 38. sz. jegyzetben i. m. 248. Ltsz. 1400: Csendélet ablak előtt, 1917, o. v., 52 x 44 cm; ltsz. 3913: Futurista ábrázolás. Vízfestmény, 44 x 55 cm; ltsz. Bom-1-405: Csendélet újsággal, ltsz.: 1398: Csendélet. A két utóbbi mérete és technikája ismeretlen. A Futurista ábrázolás katalógus száma arra utal, hogy ez a mű kölcsönként az amszterdami Stedelijk Museumban volt. A Bom 1-405 rövidítés az első árverésre utal a G. Th. Bom és fia cégénél 1957. október 30-án. A 405. szám az árverési katalógus sorszáma. A *Kötögető* asszony című Czóbel-kép is Boendermaker tulajdonában volt. Boendermaker özvegyének halála után, 1957–1958-ban az egész gyűjteményt elárverezték, elszomorító eredményrel.

48 *Caroline Roodenburg-Schadd*: *Goed modern werk*. De collectie Regnault in het Stedelijk. Zwolle 1995, 57. Az első

Renault árverési katalógusban (Collection de tableaux de modernes, 1958. okt. 17.) a 19. kat. sz. Czóbel Nu debout című képe volt (o. v., 116 x 80 cm, j. j. l.). Kiállítva: Museum van de Batavische Kunstkring. Regnault collectie. Weltevreden, 1936. január (Djakarta). A Múterem kiállítva in Heerlen, 1951. mei–juni (kat. Moderne meesters). 1958 novemberében a Regnault gyűjtemény nagy részét szintén elárverezték az amszterdami Paul Brandt cégnél.

49 *Kállai Ernő*: Czóbel Béla. Budapest 1934 (Ars Hungarica 7.), 28.

50 Sanders levele Csillag Pál amerikai nagykövethez, New York, 1980. augusztus. MNG Adattár, ltsz.: 20.865/1981

51 *Kállai* 49. sz. jegyzetben i. m. 17, 44; valamint 43. sz. jegyzetben i. m. 124.

52 *Genthon István*: Czóbel. Budapest 1961, 16.

53 514. kat. sz.: *Nature morte*, f 120.-; 505. kat. sz.: *Intérieur*, f 150.-; 506. kat. sz.: *Fille tricotante*, a Boendermaker gyűjteményből. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Hága (a továbbiakban RKD).

54 Van Doesburg levelei. Theo van Doesburg levele A. Kokhoz, 1918. szept. 22. RKD

55 *Els Brinkman*: *De Branding 1917–1926*. Rotterdam 1991, 23.

56 *Het Vaderland*, 1918. szept. 25.; Elseviers Maandblad XXVIII. 1918, 56. sz., 360.

57 *Holland Express*, XI. 39. sz. 1918. szeptember 25., 737.

58 *Werner Hoffmann*: *Die Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1987, 257–262.

59 *Hoffmann* 58. sz. jegyzetben i. m. 266.

60 *Boyens* 39. sz. jegyzetben i. m. 106, 113.

61 *Uytvanck* in: *Holland Express*, 57. sz. jegyzetben i. m. 739.

62 *De Telegraaf*, 1918. október 26.

63 *Brinkman* 55. sz. jegyzetben i. m. 133.

64 313. kat. sz.: *Nature morte*, f 500.-; 314. kat. sz.: *L'homme à la cravate rose*, f 250.-; 315. kat. sz.: *Livre et encrier*, f 200.-; 316. kat. sz.: *Jeune fille*, f 200.-; 317. kat. sz.: *Vrouw Stekelbos*, f 180.-; 318. kat. sz.: *Étude d'un poète*, f 160.-; 319. kat. sz.: *Pot, pipe, cigares*, f 150.-; 320. kat. sz.: *L'arabe*, f 150.-; 321. kat. sz.: *Intérieur*, f 260.-; 322. kat. sz.: *Garçon au fusil*, f 150.-; 323. kat. sz.: *Nature morte*, f 150.-; 324. kat. sz.: *Nature morte*, f 200; 325. kat. sz.: *Fille accoudée*, f 160.-; 325. kat. sz.: *Nature morte*, f 180. A 318. kat. sz. tanulmány Adriaan Roland Holst arcképéhez.

65 *Piet van Maale*: *Het Getij* IV. évf. 1919, 77.

66 16. kat. sz.: *Portrait du ds. v. d. K.*; 17. kat. sz.: *Paysage*; 18. kat. sz.: *La Flûte et moi*; 19. kat. sz.: *Étude*. *La Flûte et moi*: MNG Adattár. Ltsz.: 20.865. Fénymásolat a képről. Adatai: jelezve balra fenn: Czóbel, vászonra húzva

67 *Paul Cassirer* (1871–1926) előbb művészettörténetet tanult Münchenben, majd 1898-ban unokafivérével, Bruno Cassirerrel kiadóvállalatot és műkereskedést alapított. Szétválásuk után, 1901-ben Paul átvette a műkereskedést. Egy ideig a berlini Sezession elnöke volt. 1908–1909 telén ő rendezte meg berlini galériájában az első németországi Matisse-kiállítást.

68 *De Telegraaf*, 1919. április 16.

69 *Arthur Lehning*: *De tocht naar Ithaka*. Amszterdam 1999, 42. A galériához, különböző időpontokban, folyóirat, kiadó, majd színiiskola és saját művészcsoport is tartozott.

70 *De Kunst* IX. évf. 577. sz. 1919. febr. 15., 233–234.

71 *Brinkman* 55. sz. jegyzetben i. m. 64

72 Több nyomára nem akadtam Broekmans galériájának. A jelenlegi zeneműbolt csak a nevét viseli.

73 *Alkmaar, Területi Levéltár* (Regionaal Archief). A lakókönyv bejegyzése szerint a budapesti illetőségű asszony Berlinből érkezett.

74 *Kulcsár Istvánnak*, a Magyar Rádió New-York-i munkatársának nyilatkozott 1980-ban. Sanders maga is tisztában volt vele, hogy 66 év távlatából nem mindenre emlékszik pontosan. Lisáról egyszer azt mondja, hogy „baby”, máskor 3 évesnek gondolja. Lisa valójában 13 éves volt ekkor. MNG Adattár, ltsz.: 20865/1980. Itt köszönöm meg Boros Judit segítségét.

75 *Huszár* kritikája jogos, de ma már más a helyzet. A villákról in: *Eline van Leeuwen–Wim Vroom*: *Bouwkunst in Bergen en*



Bergen aan Zee 1900–1940. Bergen, cat. No. 3. Czöbel és Huszár kapcsolatának nem akadtam nyomára, noha kézenfekvő lenne. Huszárné Berti közlése szerint apósa hagyatékából nem maradtak fenn a két művész kapcsolatára vonatkozó források. Huszár 1917-ben Voorburg-ben lakott. Közeli szomszédja lett Jan Wils építész is, akivel többször dolgoztak együtt.

76 RKD

77 Alkmaar, Területi Levéltár

78 Section VII: Apollinaires interview in: *Alfred H. Barr Jr.: Matisse His Art and His Public*. New York 1966, 101.

79 *Brinkman* 55. sz. jegyzetben i. m. 30.

80 1925. december 12-től 1926. január 1-ig az amszterdami Stedelijk Museumban volt a kiállítás, 1926. január 17-től január 31-ig a rotterdami Oude Postkantoor-ban. Lásd a kiállítás katalógusát: MNG Adattár, ltsz.: 18.744/1973. Czöbel mellett Tihanyi is bemutatta Fülep Lajos portréját és egy további kompozícióját. Huszár Vilmos egy Kompozíció színházra című akvarell-jével szerepelt.

81 A leveleket az MNG Adattára őrzi, ltsz.: 20.865/1981. A levelek dátumának sorrendjében az alábbiak:

1. Czöbel levele Sandershez, Berlin, 1920. márc. 1.
2. Isolde Czöbel levele Sandersnéhez, keltezés nélkül
3. Postai levelezőlap, Berlin, 1920. ápr. 3.
4. Czöbel levele Sandershez, Würzburg, 1920. ápr. 22.
5. Czöbel levele Sandershez, Berlin, 1920. június 8.
6. Levelezőlap, Berlin, 1920. június 10.
7. Isolde Czöbel levele Sandersnéhez, Würzburg, 1920. június

15 után

8. Czöbel levele Sandershez (keltezés nélkül), Würzburg, 1920. június 15. után

9. Postai levelezőlap, Würzburg, 1920. július 12.
10. Levél Sandersnek, Würzburg, 1920. augusztus 23.
11. Képeslap, Berlin, 1920. október 11.
12. Levél, Berlin, 1921. január 17.
13. Isolde Czöbel levele Sandersnéhez, Berlin, 1921. január

18.

14. Levél, Berlin, 1921. március 18.
15. Postai levelezőlap, Berlin, 1921. április 21.
16. Postai levelezőlap, Berlin, 1924. január (keltezés nélkül)
17. Levél Sandershez, Budapest, 1973. nov. 1.
18. Levél Sandershez, Budapest, 1974. január 7.
19. Levél Sandershez, Budapest, 1974. febr. 19.
20. Levél Sandershez, Budapest, 1974. május 4.

82 *G. Slagmolen*: Muzieklexikon. Utrecht–Antwerpen 1974, 3/27. kötet. Itt köszönöm meg W. H. J. Dekkers úrnak, az amszterdami nyilvános könyvtár zenetudományi osztálya (Toonkunst) vezetőjének segítségét.

83 1. sz. levél: „Kedves Amszterdamunk és az amszterdami újdonságok örömmel töltötenek el minket. Csodálkozunk, hogy Le Fauconnierék nem írták meg nekünk, hogy tavasszal visszatérnek Párizsba. (...) Adott-e még de Dood lefejezési szemlét?” Itt Czöbel Cees de Dood író, műkritikus Négy fej című egyfelvonásos darabjára céloz, melyben négy különálló fej játszott.

84 12. sz. levél: A „Junge Niederländische Kunst” című kiállításra a National Galerie-ben került sor 1920 decemberétől. A kiállításnak, mint írja Czöbel „csekély sikere volt”. Mondriaan a katalóguson kívül vett részt a kiállításon, Peter Alma: *Der Ruf* és *Die Arbeiter*, Kees van Dongen: *Orientalische Frau*. In: *Das Kornscheuer*, Berlin, 1920. december; 5. sz. levél: szeptemberben kiállít Frankfurt am Mainban (Schames-galéria), Hamburgban, később Hannoverben; 16. sz.: Budapest a Váci utcai Belvedere

szalon rendez 1924-ben kiállítást. Említi *Kratochwill Mimi* is: Czöbel Béla emlékkiállítás. Szekszárd, 1992. április 29. A KUT 1924 májusában megrendezett kiállításán a festő négy képpel vett részt (6., 126., 127., 128. kat. számokkal). Itt mondok köszönetet Schenk Leának a tájékoztatásért. A Cassirer galéria Czöbel-kiállításának volt ugyan művészi körökben bizonyos sikere, anyagi eredménye azonban alig, hiszen csak egy rajz kelt el. Czöbel ezért 2000 márkát kér kölcsön Sanderstől.

85 4. sz. levél, Würzburg, 1920. ápr. 22.

86 5. sz. levél: a művész két vászna a Sezessionnál van.

87 4. sz. levél, Würzburg, 1920. ápr. 22. A levelet Isolde Czöbel egy katalógus kíséretében el is küldte Simon úrnak.

88 8. sz. levél, keltezés nélkül (a tartalma szerint: Würzburg, 1920. június 15. után): „Néhány vásznat tudtam itt csinálni, két tájképet... egy szőlőskert sarkát, előtte kis híddal és egy erdei ösvényt a kép előterében.” Talán itt a Szőlőskert Würzburgban című képről van szó. „A másik egy kanyargós út dombon, az előtérben távolodó úttal, a háttérben Würzburg várával. A tájat az út emelkedő vízszintese zárja le.” A téma variációját megtalálhatjuk egy 1920-ra datált litónymaton is (30,5 x 40,4 cm), MNG Adattár ltsz.: 21875/1983, 26. sz. Leírja, hogy egy nagy kép festésébe kezdett bele, melynek témája: két nő kávézik (modelljei leánya és felesége), a harmadik a Lokal Anzeigert olvassa. A 12. sz. levélben berlini kiállítását említi: ez a Goldschmidt és Wallerstein galériában volt. A gyermek hintalóval c. vízfestményét lásd: *Kunstblatt* 1921, 10. füzet, 295.

89 Czöbel utal a háború utáni Berlinben dúló élelmiszerhiányra (4. sz. levél). Czöbelné arról panaszkodik, hogy kellemetlenül érzi magát, mivel rosszul öltözött és szakadt (7. sz. levél). Sandersék süteményt, vaját, cukrot és cukorkát küldenek nekik 1921 karácsonyára (12. sz. levél). Érdekes a 14. sz. levél tartalma. Sanders ugyanis Berlinben járva beszámolt tervéről, hogy évi 20.000 M-val támogatná Valentijn van Uytvanckot. Czöbel e levelében megpróbálja meggyőzni barátját, hogy ne a belga festőt, hanem őt támogassa, mivel hogy neki hármójukat kell eltartania. Nem sikerült feltárni, hogy a támogatás megvalósult-e, 1921 és 1924 között Hollandiát is gazdasági krízis sújtotta.

90 10. sz. levél, Würzburg, 1920. augusztus 20.

91 17–20. sz. levelek Budapestről. A régi képek felkutatását különösen ambicionálta Kratochwill Mimi, akit Czöbel ezzel kapcsolatban emleget. Lásd még: *Philipp, Clarisse*: *Les oeuvres du jeune Béla Czöbel*. In: *Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise* 4. Budapest 1963, 31–42. Az említett Czöbel-kiállítás a budapesti Múcsarnokban volt 1971-ben.

92 20. sz. levél: Budapest, 1974. május 4.

93 *Kratochwill Mimi*: Czöbel hatása a magyar (és szentendrei) művészetre 1935 előtt, a dokumentumok és visszaemlékezések alapján. In: *Szentendrei művész 1926–1935 között*. Szentendrei Múzeumi Füzetek 2. Főszerkesztő: Soós Sándor. Szentendre 1997, 75. Ezúton is köszönöm Mazányi Juditnak a múzeum anyagával kapcsolatos segítségét és a füzetet.

94 *Karl Scheffler*: *Die Ausstellung der Freien Sezession*. In: *Kunst und Künstler*. Berlin, XXI. 1923. Heft. 7, 215.

95 *Kunstaussstellungen*. In: *Kunst und Künstler* XXII. 1924. Heft 5, 111–112.

96 *Kunstaussstellungen*. In: *Kunst und Künstler* XXIII. 1925. Heft 5, 195.

97 *Dietmer Elger*: *Expressionisme. Een revolutie in de Duitse kunst*. Köln 1989, 93–101.

## BÉLA CZÖBEL UND DIE NIEDERLANDEN

Béla Czöbel (1883–1976) ist vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges aus Paris über Brüssel in die Niederlande geflüchtet.

Er war in Begleitung des tschechischen Malers Emil Filla und dessen Frau Hana. Sie reisten von Roosendaal nach Rotterdam, wo Czöbel über acht Monate wohnte. Danach zog er nach Amsterdam, die Hauptstadt der modernen Künste. Er blieb auf verschiedenen Adressen über zwei Jahre, um später in das

Künstlerdorf Bergen umzuziehen. Dieses malerische Dorf war die Wiege des amsterdams-bergensche Expressionismus, welcher nach 1920 die Bergensche Malerschule genannt wurde.

Czöbels Leben in den Niederlanden war schwierig; er war arm aber in Sicherheit. Er studierte die alten Meister und die Bilder van Goghs, die er zutiefst bewunderte. Er suchte die Gesellschaft anderer Künstler und nahm am Kunstleben teil.



Von 1917 an bis zu seiner Abreise waren seine Bilder in fünfzehn Ausstellungen zu sehen.

Die Kritik hat seine Werke nicht immer lobend erwähnt, denn in der niederländischen Kunsttradition war der Expressionismus nicht selbstverständlich. Er war kubistisch, gemäßigt, heterogen und hatte einen eigenen, zurückhaltenden Charakter.

Die meisten Werke von Czóbel wurden von Piet Boendermaker (1877–1947), einem bedeutendem Kunstsammler, gekauft. Er war der wichtigste Sammler der Bergenschen Malerschule. Seine Sammlung wurde in einer permanenten Leihgabe im Stedelijk Museum in Amsterdam ausgestellt. Darunter befand sich auch eine Futuristische Arbeit von Czóbel. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Sammlung allmählich verkauft. Ich konnte nur fünf von seiner Werke wiederauffinden.

Ein weiterer Sammler, den man in der Kunstzene kannte, war Pierre Alexander Regnault (1868–1954). Er besaß in

Niederländisch-Indien einige Farbfabriken. In der Periode 1926–1940 sammelte er internationale Kunst. Unter dem Siegel der École de Paris hatte er zwei Bilder von Czóbel in Paris gekauft: Nu debout wurde in 1958 versteigert. Wo das Atelier sich befindet, ist unbekannt. Nu debout wurde auch im Stedelijk Museum ausgestellt, da es sich in der permanente Leihgabe befand.

Am 7. Oktober 1919 zog Czóbel von Bergen nach Berlin. Die niederländischen Werke stellen eine Übergangsphase dar. Seine Palette wurde dunkler und er suchte nach einer stärkeren Räumlichkeit. Seine Emotionalität, das bewusste Verlangen nach einem freieren Ausdruck, führte den Maler in festere Bahnen. Seine Werke gewannen deutlich an Ausdruckskraft.

Czóbel verband eine lebenslange Freundschaft mit dem Komponisten und Musikkritiker Paul F. Sanders. Ein zufällig erhaltener Teil ihrer Korrespondenz liefert Einsichten in Leben und Werk von Béla Czóbel.







## KEPES GYÖRGY FÉNYMŰVÉSZETE

„A jövő legtöbb vizuális műve a »fényfestő« feladata. Rendelkezni fog a fizikus tudományos ismeretével és a mérnök technológiai jártasságával, s ez összekapcsolódik majd saját képzeletével, teremtő ösztönével és érzelmi erejével.”

Moholy-Nagy László [1]

Moholy-Nagy László jóslata a „fényfestő”-ről az utóbbi negyven évben realizálódhatott, hiszen az elmúlt évtizedekben lezajlott (opto-)elektronikai forradalom következtében a fény egyedülálló adottságokkal rendelkező, valódi művészeti médiummá vált.

A harmincas évektől külföldre szakadt és 1937-től folyamatosan az Egyesült Államokban élő – festő, designer, szobrász, tanár és elméletíró – Kepes György fél évszázados életművében [2] a fényművek jól példázák ezt a folyamatot. (Fényfotók, fotogramok, filmtervek után fénykísérletek az oktatásban, majd az egyéni fényművek mellett a teammunkában alkotott közösségi, environmentális fényfelhasználás – ez utóbbi már az M.I.T.-n az általa alapított Center for Advanced Visual Studies keretein belül.) Kepes Moholy-Nagy László örökségét folytatta, célként hirdette a technikai civilizáció humanizálását, ideálul tűzte ki a közösségi, városokba, közterekre kihelyezett – tudósokkal, mérnökökkel, technikusokkal együttműködve alkotott – művek létrehozását. Jelen tanulmány Kepes életművében a fény mint médium alkotó módon való felhasználását térképezi fel, [3] hangsúlyt helyezve a megvalósult nagy művek (fényfalak, fényszobrok) mellett a Magyarországon kevésbé ismert, és soha nem realizálódott, csoportmunkákban tervezett, nagy, környezetalakító léptékű alkotásokra is.

### A MAGYARORSZÁGI ÉVEK ÉS AZ EMIGRÁCIÓ KEZDETE – KEPES ÉLETÚTJA 1937-IG

„...holnap talán a mi dolgunkat csodálja a század...”

Kassák Lajos [4]

„Ahogyan változik a természetfelfogás, úgy kell az embernek újjáalakítani munkaeszközeit és kifejezési új alkalmazási területeket.”

Kepes György [5]

A festőakadémiát végzett Kepes György már főiskolás éve alatt szembefordult a konzervatív hivatalos művészettel, s 1928-tól Kassák Lajos Munka-körében [6] ismerkedett a nyugati és – főleg az – orosz avantgarde művészet eszméivel. [7] A futurizmus, szuprematizmus, Dada és elsősorban a konstruktivizmus hatása alatt alkotó tagok szociális elvek alapján tagadták az individuális festészetet. „A mi századunk technológia, gép, szocializmus... A mi idők művészetének fundamentálisnak, precíznek, és mindenképp előtti, mindent magában foglalónak kell lennie...” – jellemezte Kepes a konstruktivista alapokon álló programot, [8] amely alapján a művészek a fotót (s annak minden válfaját, a fotogramot, fotomontázst és fotókollázst) és a filmet tartották a modern médiának. Hannah Höch, Raoul Hausmann, Max Ernst, El

Lisickij fotókollázsai, Alekszandr Rodcsenko, Vlagyimir Tatlin művei és Majakovszkij versei jelentették a példaképeket számukra, s a művészetnek közvetlen politikai agitatív szerepet szántak. Több Munka-kör taghoz hasonlóan Kepes is tagja volt az üzemeket végigjáró, Kassák-verseket szavaló, Kassák és Simon Jolán által szervezett munkás kórusnak. Kepes – a festészetet szociális és politikai téren túl vérszegénynek találva [9] – a fotózáshoz és a filmezéshez fordult. 1929-ben forgatókönyvet írt Rózsa Sándorról, az el nem készült filmben Bartók és Kodály törekvéseinek filmi megfelelőjét szerette volna megvalósítani, beleépítve a magyar táj, a népművészet és népzene iránti szeretetét. A budapesti évek alatt készített fotókollázsokon és fotogramokon – Moholy-Nagyhoz hasonlóan és a későbbi fényművek előzményeként – a fényérzékeny anyaggal való szabad alakítás lehetőségeit kutatta. [10] Noha ebből az időszakból kevés mű maradt meg, fotómunkái jól reprezentálják a fény szenvedélyes kutatását valamint kompozicionális készségét, olykor szociális állásfoglalását is. A Tamás Galéria 1929. évi KÚT kiállításán szereplő, ma már csak reprodukciókról ismert *In memoriam Rosa Luxemburg* című fotókollázsán – az Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ), a német munkások lapjában látott inspiratív minta nyomán – a geometrikus térszerkezetben szervesen áll egy magazinból kivágott női akt, egy géprészlet, valamint Rosa Luxemburg arca. [11] A kollázs egyike a kevés politizáló Kepes-műnek. Kepes fotókollázsain, -montázsain letagadhatatlan Moholy-Nagynak a Bauhaus-évek alatt létrejött jellegzetes montázsszerkesztő stílusa; nagyvonalú és elegáns kompozíciói szigorúan konstruktív felépítésűek, s a kivágott képi motívumokat kevés elem kapcsolja össze. [12]

1930-ban Kepes levélben kereste meg „a fény alakításának és fénnel való alakításnak a művészetét”. [13] Moholy-Nagyot; s az akkor Berlinben élő, a „Fekete, fehér és szürke fényjáték”-ot forgató, „bauhausos” honfitárs tanítványául és filmes segédjeül ajánlkozott. A Fény-Tér Modulátort működés közben bemutató rövidfilmben Kepesnek ugyan csak partikuláris szerep jutott, de az első együttműködés a Moholy-Nagy haláláig tartó folyamatos munkatársi kapcsolat és ellentmondásokkal terhelt barátság kezdetét jelentette. [14] Moholy-Nagy ezidőben a Staatsoper és Piscator színháza számára is tervezett díszletet; a *Pillangókisasszonyhoz* [15] és Hindemith operájához, az *Oda és vissza*hoz (Hin und Zurück) már Kepes készítette a – mestere hatását kétségtelenül tükröző – színpadterv nagy részét.

A fiatal emigráns számára Berlin jóval tágabb lehetőséget jelentett Budapestenél mind szociális, mind esztétikai aspektusból. Megismerte Péri Lászlót, Walter Gropiust, a filmes Dziga Vertovot és Dovzszenkót, mindazokat a művészeket, akik szociális elveiket, eszméiket a művészet és a technika összekapcsolásával tudták kife-



jezni.[16] Animációs filmtervet is készített *A király új ruhája* címmel, amely soha nem valósult meg. Tipográfiai és alkalmazott grafikai munkái [17] mellett sokat fotózott. A berlini évekből fennmaradó fényképei híven tükrözik az orosz és német avantgarde dinamikus tér-szerkesztését. A fény transzformáló ereje már itt is elsődleges; legyen az a nap vagy egy mesterséges fényforrás fénye (*Késő délután*, Berlin, 1930, *Útkövezők*, Berlin, 1931). A berlini utcaképeket, a szobája ablakából készített éjjeli városképeit erős fény-árnyék hatások, diagonális szerkesztés jellemzi, hosszú, grafikus árnyékai, az extrém nézőpontok lenyomott horizontvonalai a konstruktivista hatást tükrözik.[18]

1935 és 1937 között Angliában élt, közben 1935-ben Moholy-Naggal együtt Svájcba utazott, ahol Max Ernsttel és Kleevel találkozott. A londoni periódus alatt megújult John Ruskin és William Morris iránt érzett korai érdeklődése, egyetértett a művész környezet-átalakító szerepéről vallott felfogásukkal. Továbbra is Moholy-Naggal együtt dolgozott. *A dolgok jönnek* című, H. G. Wells írásából Korda Sándor által rendezett film díszletén mintha a Fény-Tér Modulátor módosított elemeit rakosgatták volna szét a térbe.[19]

#### A CHICAGÓI ÉVEK: A NEW BAUHAUS ÉS A SCHOOL OF DESIGN (1937–1945)

„...A megújulás valódi forrásai olyan fénystúdiók lennének, amelyeknek az idejétmúlt festőakadémiák helyébe lépve végre a mai lényeges kifejezési eszközökkel kellene foglalkozniuk...”

Moholy-Nagy László [20]

Amikor 1937-ben Gropius ajánlására Moholy-Nagy meghívást kapott Chicagóba a New Bauhaus alapítására, Kepeszt hívta meg a Fény-részleg vezetésére. Az Egyesült Államok első ilyen jellegű intézményében Moholy-Nagy a Bauhaus-eszmék tengerentúli alkalmazását valósította meg, ahol a tanár-diák kapcsolat inkább jellemezhető munkatársi viszonyként, s ahol a művészet, tudomány és technika tudatosan és kreatív módon egészíti ki és szolgálja egymást.[21]

A „minden ember tehetséges” elvet Moholy Chicagóban – anyagi bázist is remélve – közelebb akarta hozni a valóséhoz, a nagyipar és a technikai civilizáció követelményeihez. A Fény-kurzus magában foglalta a fotózást, tipográfiát, valamint mozgóképek, fényreklámok és hirdetések készítését. A New Bauhausban Kepes és aszisztense, Henry Holmes Smith fotográfus igyekeztek a fotó mint médium minden technikai és esztétikai lehetőségét felfedeztetni a hallgatókkal.[22] Rövid fotótörténeti bevezetés után következett a fény természetével és a fény tartományával való ismerkedés, majd a fénnel való direkt manipulációk. A csoportgyakorlatok magukba foglalták a papírlapokkal, falevelekkel, textillal, celofánnal és egyéb áttetsző és átlátszó anyagokkal való kísérletezést. Gyakorolták az egymásra fotózást, a többszörös expozíciót, a negatív nyomatok készítését, dolgoztak prizmákkal, torzító tükrökkel, vizsgálták a fény terjedését.[23] A New Bauhaus egyéves fennállása alatt [24] két kiállítást is rendezett, ebből a második a fotózás száz évét mutatta be; magában foglalva Moholy-Nagy és Kepes fotóit is.

Az 1939 februárjában nyíló utódintézmény, a School of Design [25] – mely már nevében sem utalt a német



1. Kepes György: *Víz 9 (Vision 9)*. Fotogram, Chicago, 1939. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, ltsz. 92.34

Bauhaus hagyományokra – a közelgő háborús évek ellenére csakhamar respektust szerzett magának, anyagi támogatókat talált.[26] Az intézmény szellemében a Szín és fény munkacsoport Kepes irányítása alatt – a korábbi tanítvány, Nathan Lerner asszisztenciájával és Herbert Bayer fény-instruktor segítségével – még szélesebb vizuális és intellektuális struktúrát alakított ki, mint annak előtte.[27] A fotózás mellett foglalkoztak kromatikus színszerkesztéssel, színkeveréssel, a színes alapanyagoktól a vizuális organizációig terjedt a skála. A tanítványok gyakorolták az ujjal festést, a Kodachrom fotózást, a filmezést, a várostervezést egyaránt, sőt a háborús elvárások következményeképpen – 1942-től – fénnel való városi álcázási terveket is készítettek. A fénydobozgyakorlat, vagyis fénymodulátorok készítése Nathan Lerner ötlete volt. A kartonból hajtogatott, csendéletszerűen berendezett fénydobozokat két oldalról megnyitották, s megvilágították, így a felületek, térkapcsolatok, mélységi és magassági összehasonlítható dimenziók sok formája és típusa jött létre, áttetszések, tükröződések, egymásba hatoló felületek találkoztak.[28] De továbbra is kísérleteztek tükrökkel, prizmákkal, kivágott és megvilágított formákkal is. A Fény és szín műhely improvizációs gyakorlatai közé tartozott az ún. „cliché-verre” fotogramok készítése, amikor különböző anyagokat, pl. tintát, olajat vagy vegyszereket préseltek két üveglap közé. Az eljárás kisimította és meglepő formákká alakította a cseppeket vagy a még nedves festett vonalakat, melyek az alkalmazott nyomással együtt változtak. Kepes ezt a technikát már Budapesten is használta.[29] Művein a természetes folyamatok saját szimbolikus jelentést kaptak, az esetleges, véletlenszerű elrendeződé-





2. Kepes György: *Ideas of Images*. Fotogram, 1942. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz.: L. 70.150

sek metafizikai eseményeket, lényeket fejeznek ki. A cliché-verre képekhez gyakran papírkivágásokat, borostyánlevelet, geometrikus formákat vagy mágneses mező fotókat társított, s ezeket újrafotózva izgalmas, nyomott kollázszerű képet alakított ki. A fundamentális elemek polifóniájában az anyagi folyamatok (folyadékok, mágnesesség, elektromosság dinamikája) társulnak grafikus gesztusokkal (elszórt jelek, fény nyomok), diagrammatikus jelölésekkel (labirintus, konvencionális geometrikus jelek), közönséges objektumokkal (kenyér, létra, tojások, kezek) és archetipikus szimbólumokkal (áldozat, halál, metamorfózis, átlényegülés).[30] A *Magyar múlt* című festett fotogramján két átluggatott és megcsúfult láb látható, a jobb láb térdtől lefelé csonka, a háború után oly sokszor élénk tűnő falásban végződik. „Az eltűnt időt példázó óraszerkezet, faragott kopjafa idézi a nemzet sorsát és szenvedéseit, egyúttal az alkotó fájdalmas nosztalgiáit, a mű a modern eszközökkel kimondott hazafiság ihletett megszólalása.” – írta Bodri Ferenc.[31] 1939-től Kepes – mivel a School of Design-ban ingyen tanított – vizuális tanfolyamokat is szervezett a chicagói Art Directors klubban, kiállításokat rendezett Katherine Kuh galériájában [32] és továbbra is vállalt alkalmazott grafikai munkákat.

A II. világháború katasztrófát jelentett az intézetnek is; a szükséges nyersanyagokat kivonták a civil piacról, a tanárokat, diákokat besorozták.[33] A fő finanszírozó, Walter Paepcke be akarta zárni az iskolát. 1941 decemberében a Mayor Civil Defense Commission (Polgármesteri Polgári Védelmi Bizottság) javaslatára Moholy – intézetének megmentése érdekében – vállalta, hogy álcázási terveket, tanulmányokat készít a körzetbe, a

Michigan-tó vízffrontjára, a támadó repülőgépek megtévesztésére.[34] Így 1942 januárjában a School of Design hivatalosan is a városvédelem hatásköre alá tartozó intézménnyé vált. Kepes a Civil Defense Commission elvárásainak megfelelően egy álcázási technikákat vizsgáló kurzust javasolt és indított. A School of Design esti osztályainak programját meghirdető ránc maradt prospektusban [35] ennek leírása a következő: „Az álcázás alapelvei: a természetes álcázás kutatása; a felszín eltakarása, mimikri, vizuális illúziók; a fényképezés alapjai; az álcázási technikák vizsgálata.” Kepes ezt megelőzően részt vett Virginiában, Fort Belviorban a hadsereg mérnökiskolája, az Army Corps of Engineers School álcázási tanfolyamán. A chicagói álcázási gyakorlatok tanulmányaiból ránc maradt kevés dokumentum és fénytanulmány [36] tükrözi, hogy a szükségből kijelölt cél jegyében tovább folytak az előző években megkezdett vizuális analízisek, a fény- és színészlelés pszichológiájának elemzése. A Michigan-tóra szimulált partvonalat, úszó szigeteket terveztek.[37] Az 1942 szeptemberétől 1943 januárjáig tartó álcázási szemináriumot Kepes vezette, de meghívottként a fakultás tagjai és külső előadók is szerepeltek. A kurzus vége után az University of Chicago Renaissance Society háborús kiállításának részeként a műhelygyakorlatok a nyilvánosság elé kerültek.[38] Kepes hét évvel azelőtt az egyik Korda Sándor-film előkészületei idején többször átrepült az éjszakai Párizs fölött, hogy megfigyelje a város fényeit. Most az álcázási kutatások részeként repült az éjjeli Chicago fölött, azt vizsgálva, hogyan lehet a Michigan-tó úszó bolyáira felszerelt fényforrásokkal összezavarni a potenciális légítámadók realitásérzékét. Ez a kutatás különösen nagy tapasztalatokat adott neki későbbi, kiterjesztett léptékű environmentális művei tervezéséhez. Tizenhét évvel később ennek tapasztalatait használja majd fel a New York-i KLM-fényfalhoz és 1968-ban a 14. Milánói Triennálén bemutatott *A város éjszakai képei* című kompozíciójához.

A művész számára az intézetben töltött utolsó akadémiai év az 1942–43-as tanév volt.[39] 1943-ban elhagyta Chicagót,[40] két vándorév következett,[41] s 1944-ben jelent meg első összegző könyve, *A látás nyelve*.[42]

#### AZ M.I.T. ÉS A HARVARD TANÁRA – KEPES MUNKÁSSÁGA A CAVS MEGALAPÍTÁSÁIG (1945–1967)

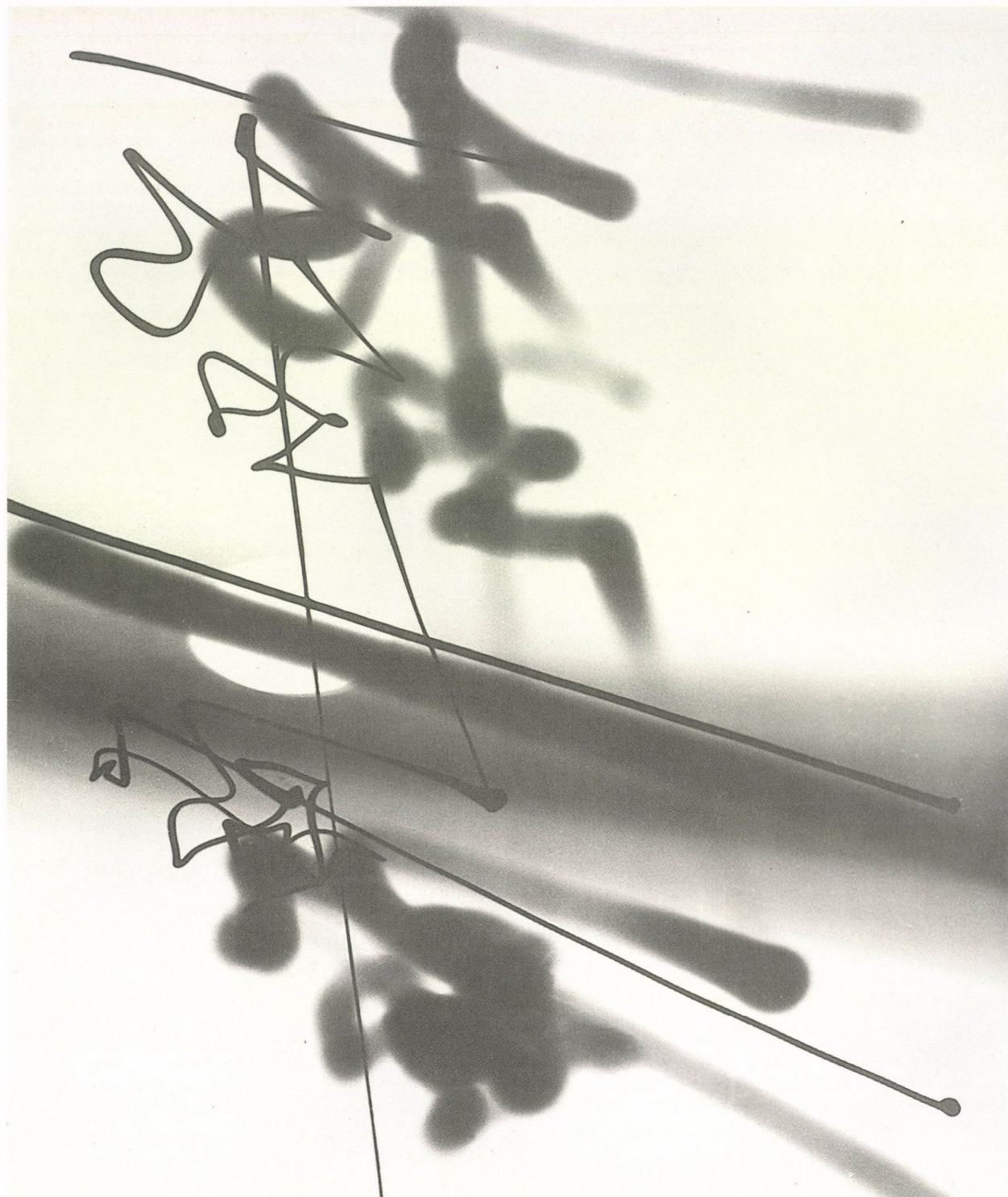
„Művészek és költők, tudósok és mérnökök látszólag két külön világban élnek. Nincs közös nyelvük; közös szimbólumaik sem léteznek.”

„...Minden képességünket a teljesség igényével aknázzuk ki, egyaránt magunkévá téve a tudós agyát, a költő szívét és a festő szemét.”

Kepes György [43]

Kepes *A látás nyelve* sikere után meghívást kapott az M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology) School of Architecture and Planning karára, hogy várostervezők és építészek számára vizuális design-t tanítson. A művész – számos külső munkája mellett – 1945-től 1974-ig az M.I.T. kötelékében dolgozott, 1967-ig vizuális tervezési kurzusok tanáraként, interdiszciplináris előadások és szemináriumok szervezőjeként, majd a Center for Advanced Visual Studies (CAVS) megalapítása után 1973-ig, nyugdíjba vonulásáig annak igazgatójaként.





3. Kepes György: Kalligrafikus fényjáték (*Ideas of Images*). Fotogram, Cambridge, 1950.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz.: L.70.151

A főleg a technika és a természettudományok köré polarizálódott világhírű egyetemen Kepes személyes kontaktusba került mérnökökkel és tudósokkal. A régi Moholy-elv, a művészet és tudomány találkoztatása volt a kiindulópontja, az új technikai és tudományos tényeket, eszközöket az új művészet szolgálatába akarta állítani.

Rendkívül sokoldalú tevékenységet folytatott ezekben az években; tanított, interdiszciplináris előadásokat, szemináriumokat szervezett és vezetett, kiállításokat rendezett, majd ezek eredményeit elméleti írásokban – tanulmányokban és vaskos kötetekben – publikálta. Fotózott, és visszatért a két évtizedig mellőzött festé-



zethez. Walter Gropius, Luigi Nervi, Carl Koch, Pietro Belluschi, Alvar Aalto tervezte épületekben muráliák, zűnes üvegablakok és fényfalak tanúskodnak tervezői evénységéről.

A fény médiumként, imázsként és szimbólumként szerepelt művészetében. A fénykurzusok tanítási programjának részeként, a fénykísérletek eredményei, mint festmények, fotók, fotogramok, kiállítások, environmentális tervek és mint az ezek alapján készült elméleti írások realizálódtak.

#### *A tanár, kiállításszervező és elméletíró Kepes György*

A két évtizedes M.I.T. tanárkodás alatt Kepes előadásiban és szemináriumain két fő területre koncentrált. A Fény és szín (Light and Color), Vizuális tanulmányok (Visual Studies) és Haladó vizuális tanulmányok (Advanced Visual Studies) elnevezésű kurzusok [44] a chicagói évek kiterjesztett folytatását jelentették. A késő negyvenes években Kepes szervezésében, Norbert Wiener vezetésével tartott, a tudomány jelenlegi állásáról szóló heti beszélgetések pedig a tudomány és a művészet összekapcsolhatóságának elméletét (is) erősíteni kívánták. A háborút követő optimista években megragadta őt Wiener lelkesedése a számítástechnika iránt, fizikusok, matematikusok, neuropszichológusok és biológusok tágitották tovább a kurzusokon részt vevők látókörét.

Saját és hallgatóinak fénykísérleteit – az egyéb kiállításrendezések mellett [45] – tematikus tárlatokon mutatta be az M.I.T.-n. „Ma a dologlítás helyett struktúra látásra van szükség...A természetben ható erők egymásba hatolnak, látnunk kell a térbeliséget és időbeliséget egyaránt. A művésznak is »folyamat-tudatosság«-ban kell gondolkodnia.” [46] – hirdette. A mozgásban lévő világ vizuális szókincsét a mai fotózás szélesebb észleleti bázisára támaszkodva akarta megteremteni. Így az 1951-ben az M.I.T. Hayden Galériájában Új látkép (New Landscape) címmel rendezett kiállításon – a szem érzékelési tartományát kiterjesztve, a tudomány legújabb eszközeivel, mikro- és makroszkopikus szinten, infravörös, ibolyántúli vagy röntgenképekkel – „a látható világ új határait” mutatta be, azokat, „...amelyek eddig láthatatlanok voltak a szem számára”. [47] A tudomány és művészet kapcsolatát – talán túldimenzionáló – kiállítás pillanatképek sorát vonultatta föl a minket körülvevő világról: csillagköd-felvételek, Hold-képek, tengerfenék-fotók, légifelvételek, növényi szőrök, élő organizmusok, vitaminok kinagyított képei szerepeltek fémötvözetekkel, láng- és robbanásfotókkal együtt. [48] Anyagát tanulmányokkal kibővítve az 1956-ban megjelent azonos című könyvben is publikálta. [49]

Az 1951-es kiállítás, majd az utána 1956-ban megjelentetett esszékötet – Kepes szavaival élve [50] – „túl korán”, – az utókor megítélése szerint pedig – túl direkten próbálta bizonyítani a tudomány és a művészet kölcsönhatását. Noha a hatvanas években ez az optimista elmélet jelentős művészeti tendenciaként hatott, az ötvenes évek még az absztrakt expresszionizmus fénykora volt. Annak idején számos művészeti magazin még a könyv bemutatását is megtagadta, mondván, hogy a tudomány és a művészet keverhetetlen lényegűek. De a kiállítással és a könyvvel olyan neveket nyert meg szemináriumi számára, mint pl. a matematikus Norbert Wiener, Jerome Wiesner vagy az angol természettudós Jacob

Bronowski, [51] s az esszékötet bevallottan inspirálta az EAT (Experiments in Art and Technology) csoportjának megalakulását is a hatvanas években. [52] A fény mint médium építészeti felhasználhatóságát vizsgálták, történeti áttekintésben, s ötletek, tervek szintjén a jelen és jövő lehetőségeit is feltérképezve. [53] 1960-ban Fény és forma (Light and Form) címmel a New York-i IBM Galériában kaptak helyet a hallgatói munkák. [54]

A hatvanas években Kepes több tanulmányt is publikált a fény építészeti felhasználhatóságáról, sürgetve egy – a város minden aspektusára kidolgozott – fény-nyelv szükségességét. A funkcióközpontú alkalmazás mellett ki kell használnunk a fény emocionális értékeit is – hangsúlyozta –; a fókuszált fényforrások a fészek és melegség érzetét kelthetik, a fény drámai hangsúlyt helyezhet épületekre, közösségi központokra, színesítheti a monoton városképet vagy akár az autópályákat is. A rozsdamentes acél, a beton, a nagy felületek és az új strukturális rendszerek mind partnerek a fény autonóm anyagként való kreatív alkalmazásához, hiszen annak akcióereje csak nagy terekben érvényesülhet. [55]

Kepes 1960-ban elnyerte a Guggenheim ösztöndíját „A fény mint kreatív médium” témakör tanulmányozására. 1965-ben – amikor meghívott professzorként a Harvardon is tanított – ezzel a címmel rendezett kiállítást a Harvard egyik galériájában. [56] A „Fény mint kreatív médium” című kiállítás a fény hármas – kognitív, esztétikai és szimbolikus – szerepét, s mint centrális művészeti eszköz fontosságát mutatta be, a múltban, a jelenben és a jövőben. [57] Kepes maga néhány felülettanulmánnyal szerepelt, a finomra csiszolt alumínium lemezek változó megvilágítása ritmikus, vibráló felületmintát eredményezett, egyéb munkái az anyagok fényelnyelő, -tükröző és -szóró tulajdonságaival játszott-



4. Kepes György: Képtöttek (Ideas of Images). Fotogram, 1950. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz.: L. 70.155



tak. Fényképen mutatta be nagy fénymunkáit, a Rohm & Haas vezetősége számára készített fényinstallációt és a KLM légitársaság New York-i irodájában felállított híres mobil fényfalat.

Kepes tevékenységében egyaránt fontos a műveket létrehozó alkotó-tervező gyakorlat, és az annak következtetéseit elméletben megfogalmazó publicitás. Ahogyan *A világ új képe a művészetben és a tudományban* az azonos című kiállítás után és nyomán készült, úgy *A vizuális művészetek ma* (The Visual Arts Today) című könyve pedig egy szimpózium eredményeképpen született.[58]

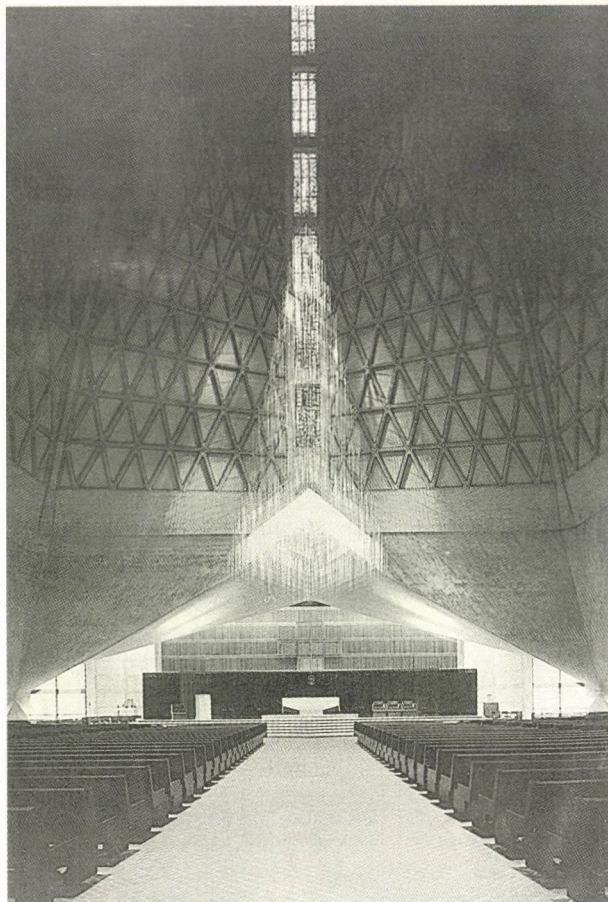
Kepes elméleti munkásságának domináns részét, ha nem is feltétlenül a csúcstét jelent az interdiszciplináris szemináriumok és az M.I.T.-n tartott kurzusok eredményeképpen 1965–1966-ban megjelent hatkötetes *Látás és érték* (Vision and Value).[59] Az akkori vizuális ismeretek és gondolatok enciklopédikus referenciáját nyújtó esszéket szerkesztése a már megszokott volt; a – javarészt USA-beli – tudósok és vizuális művészek tanulmányait a továbbgondolást segítő gazdag képanyag egészítette ki.[60] A fénytematika csak az első, *A látás tanítása* című kötetben jelent meg. Itt a német Bauhaus alapkursusairól írott tanulmánya után, s Tomas Maldonado Design tanítás című írásának mellékleteként Kepes közli az M.I.T. vizuális design-kursusainak hallgatói munkáit.[61] A kötetek erénye – az információk, ötletek és gondolatok áradása – egyben gyengéje is; a „ha minden fontos, semmi sem igazán az” paradoxon értelmében a részletek nem állnak össze koherens egészszé.

1967-ben a Design Quarterly különszámot szentelt a fény designjának.[62] Ez a tény is jelzi, hogy ekkorra már a fény újfajta alkotó alkalmazása a művészeti világ köztudatában is elismertséget szerzett.

*Kepes a fényművész: fényfalak, muráliák, environmentális tervek*

Az M.I.T. építészeti karán szerzett kapcsolatok eredményeképpen a negyvenes évek végétől Kepes társszerzőként számos nagyszabású mű létrehozásában működött közre. A környékbeli iskolák és helyi könyvtárak festett tűzzománc falai után[63] az 1959 és 1965 közötti időszak a nagy lélegzetű mozaik muráliák, színes üveglablak tervek sorát hozta, s ez időszakra datálódik a KLM New York-i irodájába tervezett fényfal – fényművészetnek egyik csúcspontja – és a philadelphiai Rohm & Haas székházban lévő függesztett fénymennyezet is. Pietro Belluschi csaknem minden építészeti megbízásához őt választotta designeréül, de Kepes együtt dolgozott Walter Gropiusszal, Carl Kochhal, Robert Preusserrel és Luigi Nervivel is. A hatvanas évektől érdeklődése az urbánus lépték felé fordult, komplex, ökológiai léptékű környezetátalakítási elképzeléseket dolgozott ki (Bostoni kikötő-tervek, Baltimore-i Charles Center és Russel Corridor) „kaotikus és elszegényedett környezetünk megtisztítására, újjáépítésére és gazdagítására”.[64] Ekkor már teammunkákban gondolkodott; 1960-tól dolgozott ki javaslatokat egy – a különféle tudományok és művészetek képviselőit összefogó és közös munkára serkentő – központ létrehozására.

1950-ben világító fényreklámot, cégért tervezett a bostoni Radio Shack elektronikai szaküzlet számára. Az absztrakt festésű, ritmikusan domborított acélszerkezet hátterén elektromágneses hullámok, az elektronika szimbólumai jelentek meg neonból, a bolt nevének



5. Kepes György: Szűz Mária katedrális, üveglablakok. San Francisco, 1964–69. Eger, Kepes Központ, ltsz.: 91.220

háttervilágítású betűi vertikálisan feszültek a konkáv fém alapra. Az eredmény egyik legelső példája annak, hogyan alkalmazhatók Kepes esztétikai elvei a mindennapi életben a fénytechnológia képzeletgazdag kereskedelmi felhasználásával.

Első mozaikfalait a Sheraton vállalat Robert Preusser által épített dallasi, houstoni, chicagói épületeire tervezte, ezeket követte 1959-ben a dallasi nagyszabású Temple Emmanuelle velencei-üveg mozaik fala (építész: W. W. Wuster, Sanfield & Meyer), majd 1964-ben Los Angelesben a Travelers Biztosítóé (építész: W. Beckett és R. Preusser). A Temple Emmanuelle 19 méter magas téglafalán türkiz és smaragd üvegmozaikokat ragasztott a rózsaszínes narancsszínű mexikói téglák közé a habarcsba. Kepes ismerve a színek interakcióit, tudatosan alkalmazta egymás mellett azokat; az 5. századi ravennai Galla Placidia kék és arany ragyogásának mai rokonaként az áttetszőn sugárzó smaragd és a türkiz a mennyei szférát evokálja a „földibb” téglaszín mellett.[65]

Templomok, katedrálisok üveglablakainak tervezőjeként a 13. századi gótikus katedrálisok hatalmas ablakainak koncentrált és rendezett fényhatásait szerette volna felidézni. San Franciscóban az 1962-ben leégett vöröstéglás Szűz Mária-templom helyébe az Aquinoi Szent Tamás-i „teljesség – arányosság – világosság” elv szellemében emeltek óriási betonkatedrális (építészek: P. Belluschi, L. Nervi és A. McSweeney, 1964–1969).[66]



A szerkezetet kereszt alakban osztó nonfigurális színes üveglablakok színszerkesztése csak látszólag esetleges; a kellemes és leleményes nap sugarai a sárgák mellett domináns kék és vörös lapokra ragyognak, míg a déli nap izzása öleg sárgákon és fehéreken át melegíti föl az – egybenként meglehetősen rideg, szürke belső teret.[67] A keskeny üveglablakokon át besugárzó fény – a középkori árhuzamoktól kezdve és Le Corbusier ronchamp-i Notre Dame du Haut templomához hasonlóan – itt is ereket tagol és alkot. A mennyezet – a fényt ritmikusan osztó, sejtyszerű – betonszerkezetén pedig a torinói kiállítási csarnok (szintén Pier Luigi Nervi munkája) belső ödéme köszön vissza. A többi üveglak-terv konzervatívabb: az oltár mögötti neogót keretek kitöltése a figurális határát súrolja.[68]

Az életmű e korszakának kétségtelenül főművét jelentő, a KLM légítársaság New York-i irodájában fölállított *Programozott fényfal* (Programmed Light Mural, 1959) az éjjeli város fölötti mámorító repülés érzését volt hivatott fölidézni. „Az éjszakai ragyogás mindent megtisztít... új ablak nyílik a kozmoszra... A fény és a szín új, megszépült világa ez, a végtelenségé, ahol eltűnik a perspektívaérzékelés, érzékszerveink megzavarodnak, a közel és távol, kicsi és nagy, véges és végtelen, függőleges és horizontális összemosódik... Ez a véletlen csoda egy új művészet ígértét hordozza magában: a fény »hangszerelésének«, komponálásának, a »színek megzenésítésének« művészetét.” – írta Kepes a fényfal születését elemző cikkében.[69]

Kepes a fényfal megalkotásához tizenhét évvel előbbi, Chicagóban szerzett tapasztalatait használta föl, amikor is 1942-ben álcázási technikákat kutató és oktató tanárként sokszor átrepült az éjszakai város fölött.[70] Az éjjeli városfotók mellett számos – különböző médiákkal végzett – fényfotó, -festmény és -kompozíció szolgált a KLM-fényfal előtanulmányául.[71]

Saját művét Kepes így jellemezte [72]: „A kiválasztott művészi eszköznek a bekapcsolható fény bizonyult. A falikép több mint 15 méter hosszú és hozzávetőlegesen 530 cm magas, szürke alumíniumlemez, mintegy 60000, találomra elhelyezett perforációval és nagyobb kivágatokkal. A fényforrást izzó, fluoreszkáló és fény-szóró villanykörteknek és fénycsöveknek a lemez mögé elhelyezett sokasága szolgáltatja, amelyeket az áramkörbe beépített időzítő és kapcsolószerkezetek működtetnek. A cél az volt, hogy a fényszerkezet segítségével egy változó és változókékon vibráló sémát kapjunk vaktában létrejött variációkkal; a kép a szín intenzitásával, az irányok és a motívumok folytonos transzformációján keresztül váljon élővé. Hogy a szerkezetben elkerülhetetlennek tűnő mechanikus ismétléseket megelőzzük, a perforáció mögé rengeteg színes flittert helyeztünk el. A tervezői ötlet alapját a perui szötteknekél használatos szabály adta: az egy állandó és egy váltakozó minta közötti ritmikus kölcsönhatás fenntartásának szabálya. Egyfelől a perforáció állandó sablonjára egy váltakozó színséma lett ráhelyezve, másrészt a ragyogás ismétlődő idősablonjához formájukban és lineáris elhelyezésükben gazdagon változó kivágások és perforációk kapcsolódtak... Bár a faliképnek a hivatal belső terében meghatározott építészeti funkciója van [a földszinten], ezen túlmenően arra is törekedtem, hogy képem az utca nagy terének a része legyen: olykor elkeveredve, olykor versengve a mozgó autók sokasága által keltett fényfolyamokkal... Olykor tehát elvesz, olykor hozzá tesz a környezet fényhatásaihoz, egyrészt a külső teret töri meg, másrészt a külső tér hatása folytán maga is megtörik.”.[73]

Az építészeti karon töltött két évtized tapasztalatai alapján a technikai civilizáció humanizálásának megvalósíthatóságát, s a (fény)művészek urbánus léptékű környezetalakítási lehetőségét elsősorban teammunkákban látta. A jövő művészetét – közösségi művészetként – úgy képzelte, hogy a művészek egymással, a tudósokkal, mérnökökkel és általában az iparral együttműködve hoznak majd létre nemcsak a nagyvárosokba illő, de a városlakó polgárok érzéki élményvilágát alakító, metaforikus erővel ható, köztulajdonú műveket. Jövőbe tekintő terveiben Paul Scheerbartnak a „Glassarchitektur”-ban (1914) meghirdetett álmait – az ezer fényben úszó hipermodern és kényelmes városokat – vágyott realizálni.[74]

1950-ben „Természet-oázis” tervét vázolta fel egy művészeti múzeum számára,[75] talán ez volt első, konkrét environmentális próbálkozása. A környezet-alakítás igényével fellépő, teammunkában készült nagy tervek sorát 1960-ban a baltimore-i Fénytorny-terv nyitotta meg.[76] A város központjában lévő tér integráns részévé tervezett fényszobrot, nagy világítótornyot Kepes a modern város energiái szimbólumának szánta: a már meglévő nagy parkot az idegen és a helyi városi polgár előtt „tájékoztatósi pont”-tá, a „speciális hely” rangjára emelvén. A tér szélén sekély vízü medencébe állított két, 50 méter magas acél iker-világítótorny 30 méter magasságban egy kb. 750 cm átmérőjű, apró bronzlemezekkel fedett és fénylő, aranyfüsttel borított fényernyőt tartott volna. Az ernyő tükröző felülete éjszaka az alatta lévő medencéből világító erőteljes fényt sugározta volna vissza a park fölé, nappal pedig a térről és a környező épületekről odavetülő fényt fogta volna föl. A felület, kettős funkciójával az „ember alkotta természet” képzetét keltette volna, de egyben a kandallótűz sohasem szűnő gazdagságát, a térre kiterjesztett lépték-



6. Kepes György: KLM-iroda, programozott fényfal. New York, 1959. Eger, Kepes Központ. Reprodukció, részlet

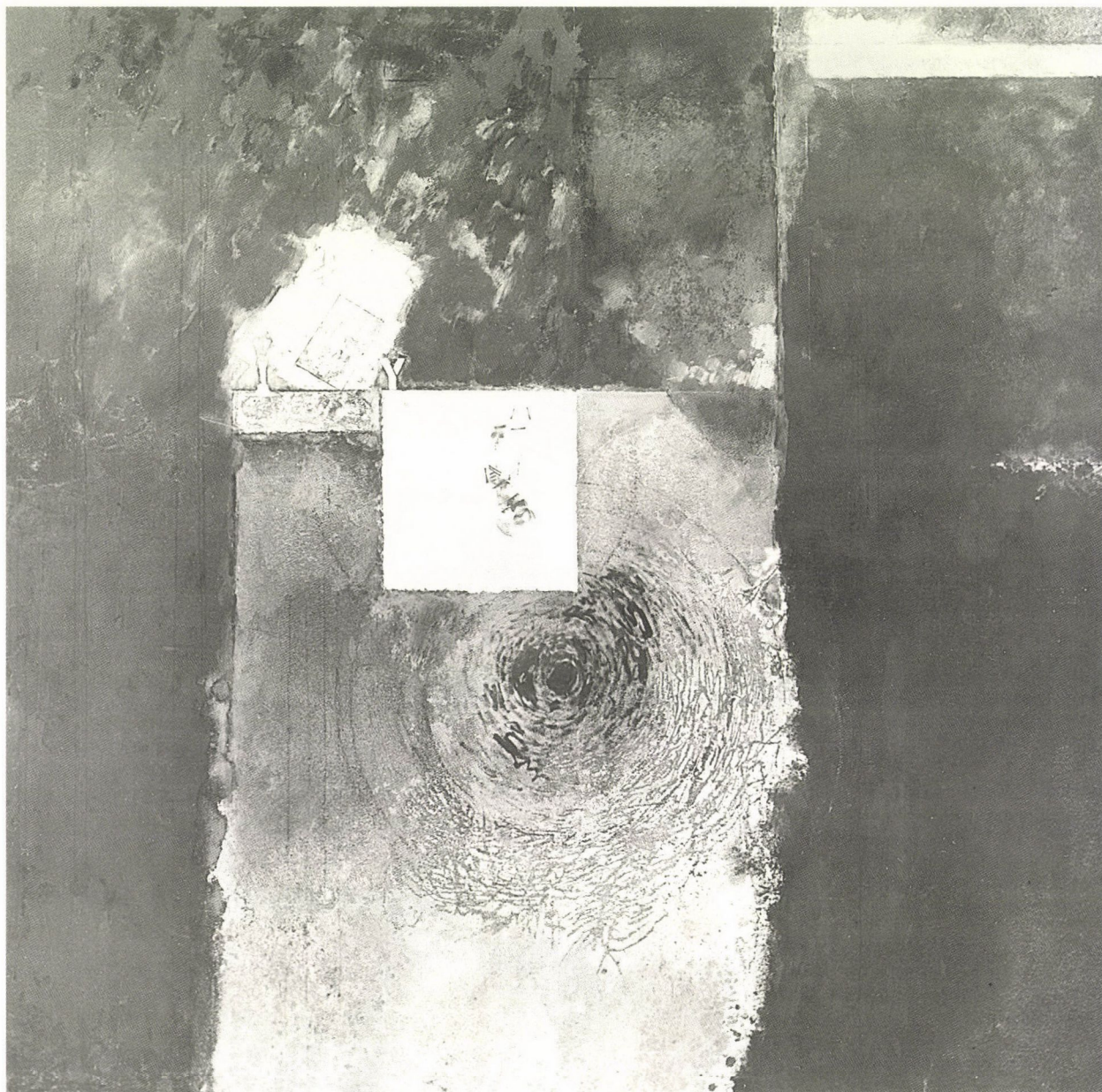


ben az otthon, a hovatartozás érzését is sugallva. Az egri Kepes-kiállításon kézirát mutatja be a számos tervvariációt, a tartószerkezet anyagától kezdve (acél vagy alumínium) a lemezecskek alkotta mintázatig. „A világítótorny legfőbb hatása... nem tömegében vagy monumentalitásában van, hanem az alkalmazott energiák könnyű összjátékában” – jellemezte saját tervét Kepes György.[77]

Az eddigi – elsődlegesen funkcionális – világítótornyokkal szemben Kepes baltimore-i environmentális tervét a közösségi erők, a természet és ember alkotta energiák, és az ember teremtette környezet szimbólumának szánta. „Világító szobra” – megvalósulása esetén – hatalmas világítási apparátussal felszerelve saját korában a fényművészet közösségi felhasználásának első nagy-

léptékű példája lett volna. Megjegyzendő azonban, hogy a mai ízlés számára a teret alkotó acél-beton-fény-együttes valószínűleg ridegnek hatna.

A *Fénytorony* tervezése évében, szintén 1960-ban vetette föl egy – az M.I.T.-n mint akadémiai gazdaintézményen belül alakítandó – vizuális központ szükségességét ahol a különféle tudományok és művészeti ágak képviselői – természettudósok, képzőművészek, mérnökök, technikusok, zenészek, videóművészek – közös munkával, és az M.I.T. széles technikai bázisát felhasználva dolgoznának ki környezetalakító, ökológiai léptékű műalkotásokat. A kollektív munka eszménye még Budapestről eredt, ahol a konstruktivizmust idealizáló Munka-kör szociális miszsiót is teljesített. Modellt jelentett még számára a Bauhaus,[78] a londoni évekből John Ruskin és William



7. Kepes György: XY. Festmény, 1978–84. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Modern Gyűjtemény, ltsz.: 86.13.B



Morris hatása, és – elsősorban – a chicagói intézet műhelymunkája. Javaslatát 1965-ben fogadták el, éppen a *Fény mint kreatív médium* kiállítás megrendezésének évében. 1967-től új fejezet kezdődött Kepes életében; a Center igazgatójaként széles skálájú environmentális struktúrák tervezését ösztönözte és irányította.

*Kepes, a festő* [79]

Pályája elején felhagyott a festéssel, s csak jó két évtizedes szünet után, 1950-ben tért vissza hozzá. Inspiráló erejű, meditatív környezetben, Cape Cod-i (USA, Massachusetts állam), Breuer Marcell által tervezett stúdiójában és otthonában festette vásznait. Képei a késő harmincas évek fénykísérleteiből nőttek ki.[80] A direkt agitatív szándék itt már lecsendesült, a kép meditatív felületté vált. „Az elmúlás gondolatának metaforikus példatárává fejlesztette képeinek jelentős részét. Kereszt-rejtvények, dobókockák, labirintus spirálok, csontvázak és álmoskönyvek fény-árnyék textúrákba csomagolva érzelmes színekkel jelennek meg a festményein.” – írta Lengyel László.[81] Kepes gyakran idézte önvalloásaiban a görög mitológiából Daidalosz és Antheusz mítoszáit. Míg kinetikus terveiben, programozott fényfalain (e pályaszakaszbán a KLM-fényfallal) fantáziája Daidaloszként szárnyalt, addig festészetével, a homok-föld színű szövedékekkel [82] visszanyúlt a földhöz. A földbarnák, füstfeketék és olivazöldek – a föld erejének szimbolikus kifejezői – kromatikusan sorakoznak képein, nagy nyugalmas egészeket alkotva. Fotóihoz hasonlóan képeinek egyszerű nyugalma az orientalizmus hatását mutatja. Kepes a földszerű színekkel organikus formákat idéz meg. Festészetében külön világot teremtett, a „hortus conclusus”-t, a nyugalom és csendesség szigetét.[83]

Kepes festményei nem tartoznak egyetlen festészeti mozgalom zászlaja alá sem.[84] Judith Wechsler elődül Caspar David Friedrichet jelöli meg spirituális hasonlóságuk miatt,[85] de Klee-hez is hasonlítja a szíkontrasztokkal teli térbeli kapcsolatok és kalligrafikus jegyek használatában.[86] Ám a hasonlóság inkább csak formai, és az is alig, míg Klee teoretikus, Kepes motívumai inkább metaforikusak.

Festményein is centrális téma a fény. A „szem elvesztett Édene”-ként szerepel,[87] a fény és sötétség ellentét-párját transzcendentális, morális szimbólumként is értelmezve. Eckhart mester szavait idézve [88]: „Mózes fölment a fellegekbe, és ment a hegyekben és meglátta a fényt. Valóban, a fényt a legjobban a sötétben látja meg az ember. Így hát amikor szenved az ember és bajban van – akkor van legközelebb a világossághoz.” A fény tehát a megvilágosodás, az Igaz szinonímája is. És persze megszépítő ragyogás az éjszakában, amikor az érzékek megzavarodnak, megszűnik a közel és a távol közötti különbség. A *Szégyenlős fények* (Timid Lights, 1958) millió apró narancs-vörös-sárga-fehér izzó pontja kalligrafikus egésszé olvad össze, felidézve az éjszakai városképet (és talán a parázsló izzó tűz melegét is), a KLM fényfal festménybeli előzményeként. A hatvanas években festett finom, szinte törékeny képek témái is gyakran kapcsolódnak a fényhez, mint a *Lemenő fény* (Descending Light), *A fények kertje* (Garden of Lights), *Természet patina* (Nature Patina), *Fátyol* (Veil) vagy a *Izzó látvány* (Glowscape). Ahogyan Herbert Read jellemzi: „Festményei a bűvölet és csendesség tavai”.[89] A fény és a tüzes színek tipikusan a száraz barátság, feketéből – miként a vulkán a földből – törnek

elő, a hatvanas évektől specifikus szimbólumokkal erősítve. A hetvenes évektől erősödött a geometrizálás, gyakran rajzolt képeire rácshálót, ragasztott – metaforaként – újságkivágásokat, röntgenképet, fotókat.

Kepes festményeinek fényekkel gazdagított színszövedéke és tónusa különböző perspektívák impresszióját nyújtja; kozmikus léptékben teleszkopikusan sűrítetheti a Föld felszínét és a Nagy Egészet, avagy mikroszkopikusan hatolhatunk a szabad szemmel nem látható struktúrák világába, a mikroorganizmusokig. A szó szerinti felületek mellett tudatunk felidézi az emlékek és érzékek – érzések spirituális belső tájait, Kepes és saját magunk vágyott harmóniáját.

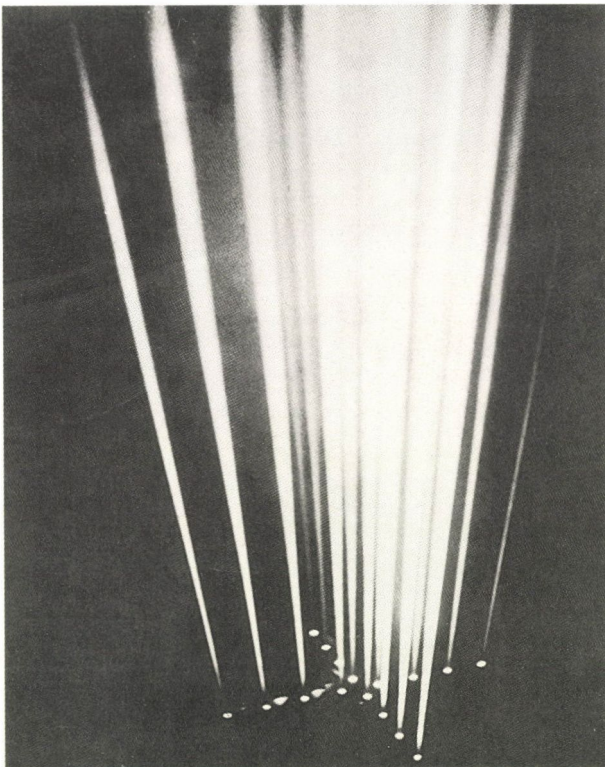
A művész az egi Kepes Központnak ajándékozta festményei zömét.[90] A budapesti Szépművészeti Múzeum két festményt (címük: *Föld, XY*) őriz tőle – jelenleg a raktárban.

#### A CENTER FOR ADVANCED VISUAL STUDIES ALAPÍTÁSA – KEPES MINT IGAZGATÓ ÉS MŰVÉSZ (1967–1990)

„A látás alapvető és elsődleges. És a fény a látás egyetlen tápláléka.”

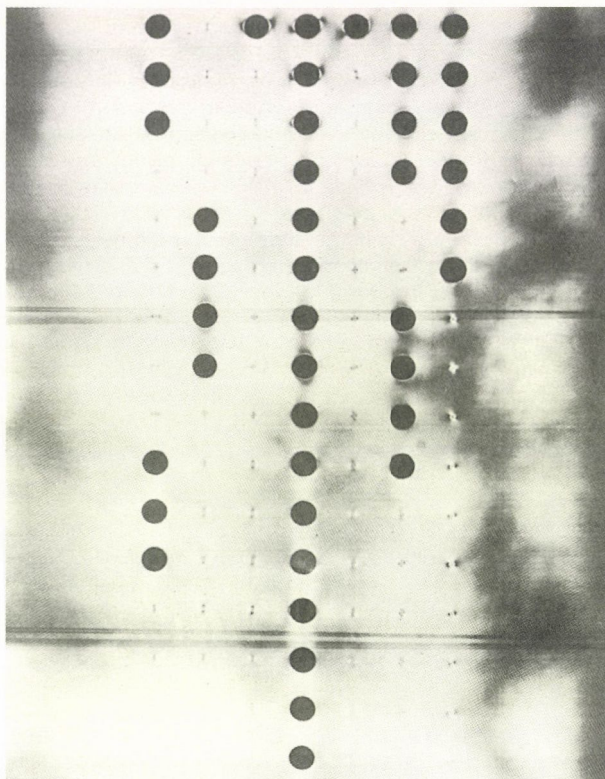
Kepes György [91]

Moholy-Nagy László 1946-ban megjelent posztumusz kötetében, a *Látás mozgásban* zárófejezetében optimista jövőképként olyan kulturális munkaközpontok felállítását javasolta, melyekben a részt vevők specializáltság helyett a tevékenységek koordinálására, szintézisére



8. Kepes György: Programozott fényfal-terv a bostoni kikötőbe (Fényprogram), 1938. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, ltsz.: 92.35





9. Kepes György: Fotoelasztikus járda, 1970. Eger, Kepes Központ.  
Reprodukció, részlet

törekednének. Kiemelkedő tudósok, művészek, szociológusok, technikusok és mesteremberek dolgoznának itt együtt, mindennapos kapcsolatban egymással.

Kepes az ötvenes évek közepén kezdte el tervezni – valószínűleg a vizuális szemináriumok kiterjesztéseként és az interdiszciplináris előadások hatására, valamint a Princeton Institute for Advanced Studies szervezeti mintájára [92] – a Center for Advanced Visual Studies (CAVS) alapítását. 1965-ben kapott engedélyt a Központ létrehozására, ekkor publikálta tanulmányát [93] a Daedalus című folyóiratban, melyben kifejti eszméit és előterjeszti konkrét terveit. A CAVS 1967-ben nyílt meg.[94] Hivatalosan az Építészeti Karhoz (School of Architecture) tartozott.[95] Tanulmányában Kepes kifejtette, hogy terve az M.I.T.-n – mint erős tudományos tradíciókkal rendelkező akadémikus intézményen – belül egy olyan laboratórium létrehozása, ahol festők, szobrászok, filmesek, fotósok, színpadi tervezők, grafikusok (stb.), egyszerre mintegy nyolc-tíz ígéretes tehetség, ösztöndíjasok és poszt-doktorok folyamatosan együtt dolgozhatnak, közeli kontaktusban az akadémiai közösség építészeivel, várostervezőivel, tudósokkal, mérnökökkel.

A CAVS-ben nem tanítás, hanem fény-, szín- és kinetikus kutatás, kísérletezés, számítógépes filmkészítés, együttes projectek megalkotása folyt, de tartottak előadásokat, szemináriumokat és informális bemutatókat is az M.I.T. hallgatóknak és más érdeklődőknek. A pályázatuk alapján idekerült vagy meghívott művészeknek kreatív munkaidejük felét a közösen elhatározott és elfogadott célok szolgálatába kellett állítaniuk, emellett individuális műveket is alkothattak. Első közös tervük a

bostoni kikötő, a Boston Harbor – szándékaik szerint – természetes környezetévé való átfarmálása, a kinetikus és fényformák széles environmentális használata volt, az éjszakai városkép és a kikötő szolgálatára. Kutatásaik során szabadon használhatták az M.I.T. által nyújtott lehetőségeket.

Működésének harmincegy éve alatt [96] a CAVS-ben 304, vagyis átlagosan évente körülbelül tíz művész dolgozott.[97] Az első években olyan neves személyiségeket sikerült megnyerni, mint Paul Earls, Michio Ihara, Ted Kraynick, Otto Piene, Vassillakis Takis, Harold Tovish és Tsai. 1987–1988-ban magyar ösztöndíjasa is volt a Központnak, Csáji Attila személyében.

A CAVS első nagy environmentális terve, „a természet elveszett pompáját kompenzálni hivatott” Boston Harbor Project Kepestől fogant, az Artscanada folyóirat fénynek szentelt számában [98] Kepes esszéiben vázolta terveit. A bostoni kikötő, az óceán és a szárazföld találkozására, a haladó technikai gondolkodás városának kapuja, különleges lehetőséget nyújtott a felhők játékát, a víz mozgását, a fény és időjárás ciklikus változásait is érzékelő, szenzoros modalításra képes eszközök felhasználására. A környezeti méretű és hatású, mozgó és világító szerkezetek tovább színesítették volna az éjszakai Boston fényhatásait, fogadva az ideérkező idegent, s identitás lehetőséget kínálva az ottlakóknak. A sűrűn lakott nagyvárossal szemben a sok lakatlan szigettel tűzdelt óceánból hatalmas vízfelülete a fényművek páratlan helyszínét jelentette volna. A tervek szerint a bostoni kikötő lett volna az amerikai függetlenség 200. évfordulója alkalmából tervezett rendezvénysorozat egyik lehetséges helyszíne is.[99]

A CAVS munkamódszere szerint az alapelvekben való kölcsönös megegyezés után minden tag saját, önálló tervvel jelentkezett. Kepes programozott úszó fényfalat tervezett. Az egy mérföld hosszúságban kábellel összekötött fényszórók változó geometrikus kombinációkban váltakozóan mozgó fényeket sugároztak volna nagy erősséggel, nagy látótávolságra. A modellben a vízben úszó, átlátszó bolyák konkáv részükkel tükrözték az égbolt fényeit. A bennük lévő fényforrások a tükröző felület felé fordultak, s a fény-víz hatást megsokszorozandó, úszó pumpák spricelték a vizet. A megvalósult műben a nagy kiterjedésű, nagy fényerejű, dinamikusan lüktető és ragyogó fényfalat folyamatos változása élővé tette volna, játékosá oldva diadal-szimbólum jellegét.

A tagok fénytervei között szerepeltek az ég felé mintákat rajzoló keresőfények, az óceánra csíkokat rajzoló elektrolumineszkáló bolyák, szél-hang-fény szobor. Az egykori Zero-tag Otto Piene – saját karakterisztikus stílusának megfelelően – tizennégy pontos ötletparádét ismertetett; mesterséges eső által létrejövő vagy éjjel lángoló szivárványt, óriási füst- víz- és fénycsóvákat, úszó szigeteket álmodott meg. A Boston környéki elhasznált gázok a víz fölé vezetve egyetlen, hatalmas „Láng”-ban égtek volna el.[100]

A CAVS első nagy environmentális projectjéből semmi sem valósulhatott meg. Egyrészt a magas kivitelezési és fenntartási költségek miatt, másrészt azért, mert az urbanus autoritások – akik a közösségi művészetet még mindig a „Henry Moore-féle szobor áll az üveg irodaépületek által határolt szelfútta piazzán” [101] stílusban képzelték el – elutasították a csoport elképzeléseit. A financiális és organizációs nehézségek miatt egyébként a Központ nagy environmentális tervei csaknem mind megvalósíthatatlanok maradtak.



A számos kis előadás és helyi kiállítás mellett a Központ két nagy kiállítást rendezett Bostonon kívül Kepes gazgatása alatt. 1970-ben a washingtoni National Collection of Arts-ban a CAVS kétéves működését summarizáló *Explorations* című bemutató az érzékelés minden területét vizsgálta, de a fény művek domináltak.[102]

Az első kiállítás-egységben a fényművek erdőszerűen, együtt és egymás mellé rendelten szerepeltek. Takis 30–40 egységes vibráló *Szignálja* energiákat és életörömet sugárzott, Tsai harmonikus programozott kinetikus szobraiban vékony és hosszú, változó fénnel izzó elektrolumineszkáló rudak hajladoztak ritmikusán, mint egy nádas.

A második részben a teljesség élménye (látás, tapintás, hallás) útszerűen tárult a nézők elé. Az 1967-es eindhoveni KunstLichtKunst tárlatán szereplő francia Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) csoportbemutatóhoz hasonlóan az érzékelés limitált csatornákon át adódott össze, meleg után hűsölés, információ-gazdagság (fényfalak, vetítések, interaktív művek) után csöndesség (monokromitás, üresség) következett.

A bejáratnál helyezték el Kepes – William Wainweight mérnöki segítségével megszerkesztett – *Fotoelasztikus járdáját*. Kepes eredetileg egy fotoelasztikus hidat akart tervezni, de az túl nagy mérete miatt kivitelezhetetlennek bizonyult. A megvalósult 1,2 méter széles és 7,3 méter hosszú járdán fénylő színek változtatták kontúrjukat és színárnyalatukat, amikor nyomás érte a polarizált lemezek közé illesztett plasztik mezőket. A *Járda* egyik első példája volt a jelenleg a műszaki életben igen elterjedt szenzoros technikának. A közönség – járással, ugrálással, mozgással – önmaga alakíthatta az előadást, ritmikus fény-villódzást, színavakádót előidézve. Kepes a *Járdát* tényleges beépítésre szánta, ám terve nem valósult meg.[103]

A másik nagy tárlat, a Multiple Interaction Team utaztatása előtt a Központ négy kisebb kiállítással reprezentálta magát a nyilvánosság előtt.[104] Az 1971-től 1973-ig tartó „Charles River Project”-ben a szép, ám erősen szennyezett bostoni Charles folyót választották esettanulmányul. A Központ művészei új szennyvízelvezető szisztémákat, sétautakat, parkokat, szökőkutakat, működtethető, ugyanakkor esztétikus víztisztító berendezéseket, hidraulikus szobrokat, hidat terveztek, új szerepet adva folyónak.

Ugyanakkor folyamatosan és átfogóan is foglalkoztak a városok – általuk vélt módon való – emberibbé tételével; folytatták a bostoni kikötő átépítési terveit, készítettek parkrendezési javaslatokat, készültek az amerikai függetlenség bicentenáriuma ünnepségsorozatára.

A Kepes szerkesztésében 1972-ben megjelent *Művészet a környezetben* (Arts in the Environment) című esszékötetben [105] Kepes *A művész szerepe a környezeti önszabályozásban* című tanulmánya ideológiai bázisa, összefoglalója a CAVS-ban dolgozók gondolkodásának.[106] Kepes ebben nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy munkatár-saival együtt átfogó tervet nyújtson be az „environmentális kannibalizmus” [107] kivédésére. Az emberiség általános környezetvédelmi feladatait négy alappontban vázolja, majd kijelöli a művészek szerepét a megvalósításban. Eszerint a víz-, levegő- és rádióaktív-szennyezés, a szemétp problémák felmérése után tudósoknak kell kiszámítaniuk a probléma megoldhatóságának időbeli és anyagi vonatkozásait, majd a közfigyelmet minden lehetséges médiával, minden nyilvános fórumon erre kell terelni.

A CAVS „emberiségmentő” javaslatai között a víztisztítás izgalmas közösségi művészeti lehetőségként szerepelt. Ahogyan Rómába érkezvén a víz útjának ünnepelet fénypontja volt az artisztikus akvadukt, vagy ahogyan a gótikus és reneszánsz kutak a hasznosság mellett gyönyörködtetnek is, úgy ma a – jelenleg a polgárok szeme elől elzárt – monstrum víztisztító struktúrák „kinetikus szobrok”-ká alakítva vizuális élményt nyújtanának.[108]

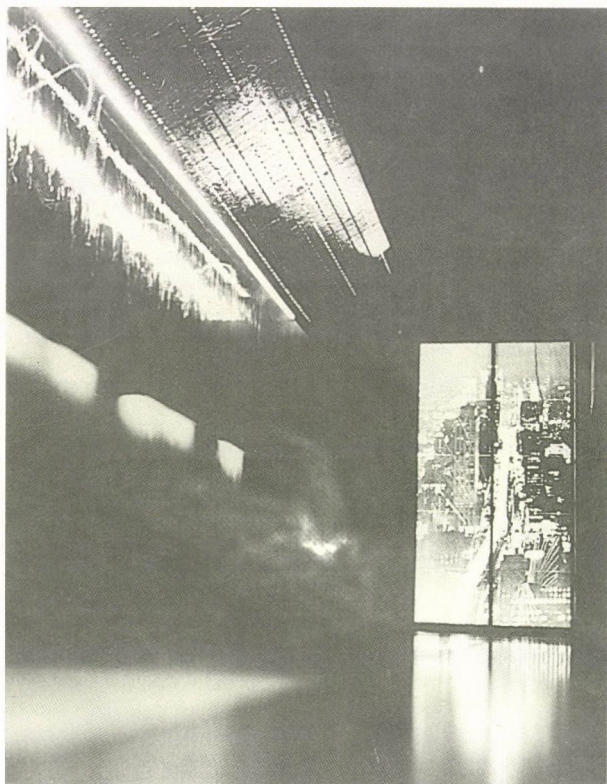
Az idealista álmokat – szerényebb léptékben – Kepes a bostoni kikötő átépítési terveinek továbbfejlesztésében konkretizálta. Saját fényterveivel szimulált fényépítészeti vágyott megvalósítani: úszó kábelekre és bolyákra helyezett fényforrások által létrehozott tértranszformációkat. A *Programozott fényfalak a bostoni kikötőbe* (Programmed Lights Walls for Boston Harbor) tervei szerint négyzet, H betű, keresz, egyenes vonal és egyéb mértani alakzatokban lerakott bolyákról sugárzó fénycsóvák az óceán mozgására szenzitíven változva alakítottak volna fényfalakat az éjszakai vízben. A CAVS tagjai széles skálán akarták felhasználni a víz tisztító és felfrissítő erejét is; vízijátszótereket, pihenőhelyeket, performansz helyszíneket is terveztek a kikötőbe.[109]

A tanulmányban közölt másik konkrét elképzelés a környezet akusztikus minőségének javítására megálmodott *Hangoázis*, melyet Kepes 1970-ben James Taggarttal együtt – és M.I.T.-s építészhallgatók segítségével – tervezett. A koncentrikus zónákra osztott kör alakú tér hangelnyelő anyaggal bevont falai, oszlopai révén a látogatók csak a zónákban időről időre felbukkanó hangokra figyelhetnének. A labirintus-hatást minimálisra csökkentő a hangok mellett színek és fények is vezetnék a látogatót. Átsétálva a kromatikusan és texturálisan is gazdagított „hangoázis”-on, a belépő a külső zajoktól megtisztultan relaxálhatna.

Kepes egyik hallgatója, Maurizio Bueno a „Szennyezetséget monitorozó torony”-nyal jelentkezett. A – formájával a római obeliszeket idéző – messziről is látszó hatalmas fényoszlopnak ökológiai szerepet is szánt; bizonyos fénye a légszennyezés kritikus szintjén riasztott volna a lakosságot.[110] De Kepes csapata többféle „adat-szökőkút”-at vagy irányfények létrehozását is javasolta, melyek – a közösségi élet nagy ünnepeinek jelzőfényeiként – gazdagították volna az éjszakai fénylátéképítést, s emellett a víz és a zaj szennyezetségének szintjét is sugárzott volna információkat.

A Multiple Interaction Team utazó tárlatán szerepelt Kepes technikailag viszonylag egyszerű, mégis talán egyik leghatásosabb műve, a – még 1970-ben megtervezett – *Lángok kertje*. A Flame Orchard [111] számos 1,8 méter hosszú, 10 cm átmérőjű gázzal töltött alumínium csőből állt, mintegy negyven lyukkal a tetején, ahol a gáz távozott. Mindegyik cső tetején elasztikus membránnal ellátott hangszórót helyeztek el, melyek vibráltatták a gázzal teli csöveket. Ez hanghatást is eredményezett, és modulálta is a távozó gázok égését. Kepes így kommentálta művét:[112] „...A mai ember erős reakciója a pisllakó gyertyafényre vagy a kandalló lángjának színpompájára mélyebb gyökerekből ered a múlt iránti egyszerű nosztalgianál. A lángok örökké változó, szabad és gazdag játéka különleges üzenetet hordoz a kiparcellázott térben, monotonon sorjázó napok és homogenizált, hideg és mesterséges világításban élő ember számára. A lángok a rég elfeledett ősi misztériumokkal kötnék össze minket... Minden kor művésze formába álmolta a fénylő csodát – a szobrász agyagba vagy kőbe mintázta. Az én





10. Kepes György: A város éjszakai látoánya. Milánói fényfal, 1968.  
Eger, Kepes Központ, ltsz. 91.197

szerencsém és esélyem, hogy közvetlenül e csodát formálhatom meg. Néhány évvel ezelőtt egy tudományos folyóiratban találtam egy leírást arról, hogy John Le Conte 1858-ban megfigyelte, hogyan ütemezik a lángok a zene ritmusát egy koncerten, vagyis, hogy a hanghullámok rezegtetik a levegőt, s ezek mozgatják a lángokat...". Ez volt ötletadója művének, amellyel – dr. William Walton fizikussal, Maurizio Bueno társzművésszel és Paul Earls zeneszerzővel együttműködve – a lángok örökké változó plaszticitását tárja elénk alkotásában.[113] Talán nemcsak véletlen, hogy 1971-ben a bostoni Szépművészeti Múzeum rendezte „Föld, levegő, tűz, víz – A művészet elemei” (Earth, Air, Fire, Water – Elements of Art) című kiállításon a Bostonban élő Christopher Sproat és Elizabeth Clark nagyon hasonló művel, mondhatni, a *Lángok kertje* továbbfejlesztett változatával jelentkezett.[114]

Kepes 1974-ben nyugdíjba ment, s 1974–1975-ben akadémiai ösztöndíjjal Rómában dolgozott, ám kapcsolata a Központtal továbbra is élő maradt.[115] A bostoni Kortárs Művészet Intézetében (Institute of Contemporary Art) az ország függetlenségének bicentenáriuma „Boston Celebrations” címmel 1975-ben és 1976-ban rendezett két részes kiállítás a CAVS keretében alkotó művészek munkáinak bemutatásával egyben „a kepesi évek” summázatát is nyújtotta. Az első tárlat az ünnepségsorozatra tervezett parádékat, performanszokat és ideiglenes installációkat mutatta be fényfalak (Kepes: *Programozott fényfalak*), fényszobrok (Georges Singer, Keiko Prince, Bart Johnson), zenés lézershow-k (Paul Earls), mesterséges úszó szigetek (Michio Ihara), „lézerépitmények” (Friedrich St. Florian) és „sky art”

(Otto Piene) terveivel. Az itt szereplő tizenhét CAVS-művész közül hét jelentkezett fényművel, illetve olyan environmentális tervekkel, modellekkel, melyekben alkotó szerepet kap a fény; a gyertya lángjától a neonon, a tükrözéseken és programozott fényen át a lézerig.

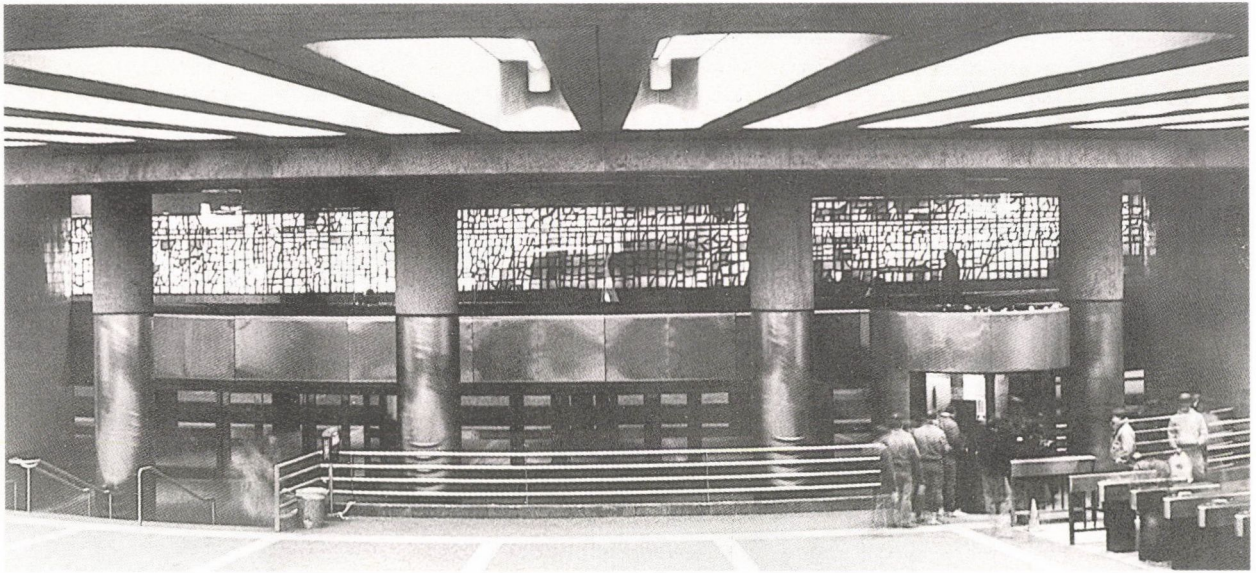
A Boston Celebrations második részét alkotó „You are here” című kiállítás a város által felkért hat CAVS művész maradandó szobor-, installáció- és épületterveit mutatta be. A megadott téma a csaknem 270 éves múlttal rendelkező Long Wharf nevű kikötőrész – egykoron Boston lüktető központja – újjáépítési terve volt. A bostoni városfejlesztők a tradíciók felélesztését, a kikötő közösségi jellegének újbóli kialakítását – vagyis éppen a Kepes által már évek óta szorgalmazott alapelveket – jelölték meg célul a meghívott művészek számára.[116] A kiállítás – s ennek megfelelően a katalógus is – nemcsak a friss, az adott helyszínre alkotott terveket, de a művészek rokon témájú alkotásait is bemutatta.

Így Kepes a kiállításon nemcsak a Long Wharf project-jével, hanem ökológiai léptékű – a fényt is alkotó módon felhasználó – baltimore-i „városkapu-szobor” tervével is szerepelt. A *Javaslat a Russell Corridorra* című, 1974-ben elkészült vázlat szerint a fény-víz struktúrák széles skáláját felvonultató „City Gate” nemcsak az érkezés iránya felől, de a város különböző pontjairól is látszik. A két – egyenként háromszög alapú, 60 méter magasságú, egymástól 30 méterre elhelyezett, tetraédert formáló – nagy szökőkút között lévő sáv kaput, bevezető térértetet kelt. A tetraéderek egyik, a folyosó felé eső oldala vízeséses lehet, a háromszög formát pedig lézer terjeszti ki az ég felé. Ezen lézersugarak találkoznak más lézernyalábokkal, melyek a város másik szignifikáns pontjáról vagy pontjairól erednek (pl. vízffront, Charles Center vagy az egyetem), fénylő sátrat borítva a város fölé.[117] A vízzel kiterjesztett „szuperszobor” csillogó-pislákoló-fénylő lézerrel való kombinációja fogadja a városba érkezőt, éjjel-nappal drámai hatást biztosítva. A víz természeti erejének és a fény lézerben megregulázott erejének ilyen nagy léptékű összekapcsolása az ősi, elemi, örök és az ember anyag (vagy energia?) fölötti uralmának együtt élését példázta volna. A *Javaslat a Russell Corridorra* című vázlatban Kepes egyik legmonumentálisabb terve maradt megvalósulatlan.

A Long Wharf-tervek kiindulópontja volt, hogy a kikötőt urbanus oázissá kell alakítani ahhoz, hogy közösségi helyként funkcionálhasson. A város és az óceán axisába parkot tervezett, hogy nyitott védettségből lehessen pihenni, szórakozni, nézni az óceánt. Még óriáskereket is álmodott, valószínűleg a bécsi Práter mintájára, s alumínium árbochuzalból kihúzott *Szélhárfa* evokáltatta volna a hajóárbc nyikorgását – hogy a vizuális és auditív összhatás teljes lehessen.[118] Hasonló komplexum-tervvel jelentkezett Otto Piene és Lowry Burgess is, utóbbi kilencszáz méteresre tervezett jelzőfényje időjárás viszonyoktól függően 50–100 mérföld távolságból is látszván hirdette volna Boston – és a fény – dicsőségét. A CAVS történetében a „Boston Celebrations” két bemutatója zárta a környezetátalakító, ökológiai léptékű terveket bemutató kiállítások sorát.[119]

Kepes 1967-től a hetvenes évek közepéig elsősorban a Központ szervezésére, irányítására, képviselésére és oktatásra koncentrált, s munkái általában szorosan összefonódtak a CAVS nevével, ugyanakkor individuális (fény)művészként is alkotott, pedagógusként pedig számos egyetem, konferencia meghívott előadója volt.[120]





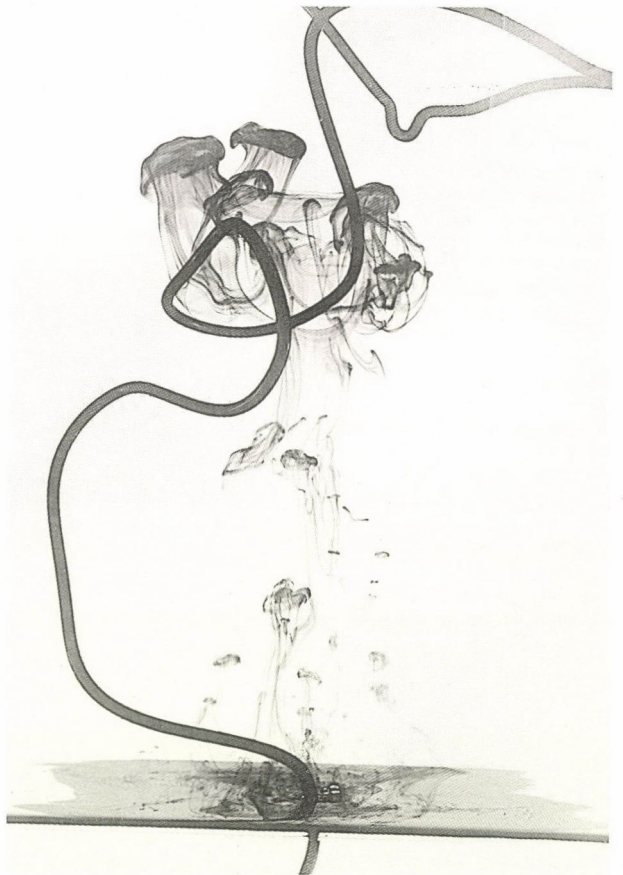
11. Kepes György: Vörös vonal, fényfal-üvegfal. Cambridge, 1979. Eger, Kepes Központ, ltsz. 91.198

Az 1968. évi 14. Milánói Triennáléra elküldött – T. F. McNultyval és M. O. Stevensszel együtt készített *A város éjszakai látványa* (The Nightscape of the City) programozott kinetikus fényfal Kepes fényélmény megfogalmazásainak egyik nagyléptékű – a New York-i KLM-fényfalnál „földközeli” példája. A színes (narancs és vörös) horizontálisan kifeszülő láncokká fűzött lüktető fényű izzólámpa-sorok (tűz, utak, autók, kifutópályák fényei vagy az élet kifutópályája) alatt barázdás-recés vastag üveg mögé zárt hideg fénycsíkok folytatják és ellenpontoszák a meleg fények vibrálását, asszociálva a vizet (folyót, óceánt), az ég kékjét, beteljesítve a négy őselem modern megidézését.

Az 1972. évi – csak tervként létező – *Lézer térkép fantáziában* (Laser Map Fantasy) Manhattan fölé rajzolt – a város szigorú geometrikusságát megidéző – az eget és földet összekötő vonalhálót. 1973-ban a bostoni Museum of Science Kepes retrospektív kiállítást rendezett, itt a művész két új – Bill Parkerrel együtt kivitelezett – fényművel jelentkezett. A *Hang által programozott mágneses mezőknél* (Sound Programmed Magnetic Fields) a korábbi *Fotoelasztikus járda* rokonaként a kiállítás látogató alakíthatta saját fényélményét – a nézőnek a műbe való aktív bevonása, „szerepeltetése” rokonítható a francia GRAV kísérleteivel –; az *Izzó oszlop* (Glow Column, társművész Bill Parker) pedig jelenkori totemoszlopként fétisizálta a fényt, a melegséget, az izzást.

Utolsó nagy köztéri megbízását teljesítette Kepes, amikor 1979-ben a Harvard téren, a Harvard egyetem közvetlen szomszédságában, Cambridge elit és alvilágának találkozóhelyén, a bostoni piros metróvonal [121] aluljárójába megalkotta a *Vörös vonal* (Red Line) fényfalat. A hátulról megvilágított hosszú üvegfalban, a különféle tónusú, szabálytalanul elhelyezett kékek között nyílegyenesen fut végig a „vörös vonal”. [122]

1984-ben a Polaroid Corporation megbízásából Kepes nagyméretű színes polaroid fotósorozatot készített. Az akkor hetvennyolc éves művész fotóiból és fotogramjaiból összegző kiállítás nyílt New Yorkban, az International Center of Photography-ban. [123] Ugyan-



12. Kepes György: Mozgó természet (Mobile Nature). Fotogram, 1982. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály, ltsz.: K. 83.3



ezen évből ismerjük az újévet köszöntő plakáton megjelenő nagyszerű fényfotóját, mely a fény mozgásának, dinamizmusának és erejének egyszerű és nagystílusú ünneplése. 1990-ben a Polaroid cég vándorkiállítást szervezett az USA-ban a Kepes-féle polaroid fotók bemutatására.

A számos csoportkiállítás mellett a CAVS-időszak és az azt követő bő tíz év egyéni kiállításokban is bővelkedett.[124] 1976-ban Kepes-életműtárlatot mutatott be a budapesti Múcsarnok, a bécsi Künstlerhaus és a berlini Bauhaus-archívum.[125] 1977-ben az M.I.T. jelentkező retrospektív kiállítással, majd a nyolcvanas évektől a festmény-tárlatok szaporodtak.

Kepes aktív művészi tevékenysége mellett ebben az időszakban is jelentős a pedagógiai munkássága; meghívott előadónak oktatott vagy előadásokat tartott külföldi egyetemeken,[126] részt vett konferenciákon,[127] művészeti rezidens volt Rómában (1974-ben) és a hanoveri Dartmouth Collage-ban (USA, New Hampshire állam). 1978-ban – designeri tevékenységét elismerendő – az amerikai National Academy of Design akadémiai taggá választotta. Az M.I.T. művészeti tanácsa 1982-ben Kepes ösztöndíjat alapított, melyet évente az a diák nyer el, akinek munkája leginkább tükrözi a Kepes által felállított értékrendet és kvalitást.

A hetvenes évektől többször is járt Budapesten.[128] Magyarországon egészen a kilencvenes évekig elméleti munkássága volt a legismertebb. 1978-ban jelent meg válogatott írásából a Gyorsuló idő sorozatban egy kis kötet *A közösségi művészet felé* címmel (szerkesztette Bodri Ferenc). 1979-ben pedig két legismertebb műve, *A látás nyelve* és *A világ új képe a művészetben és tudományban* magyar fordítása. 1989-ben műveinek jelentős részét Eger városnak adományozta.[129] Noha Kepes-művek találhatók a pécsi Janus Pannonius, a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeumban, a budapesti Szépművészeti Múzeumban, a Kassák Múzeumban és a székesfehérvári Szent István király Múzeumban is, magyarországi ismertségében múzeumalapító gesztusa jelentett fordulópontot. A ma már nemzetközivé bővült fényszimpóziumoknak [130] otthont adó Kepes Központ 1991-ben nyílt Egerben, ahol – Kepes eszmeiségét megőrzendő – 1999-ben Nemzetközi Kepes Társaság is alakult. Bár utópikus – komplex, environmentális – tervei megvalósulatlanok maradtak, ezek csakúgy oeuvre-jének részei, mint fő „műve”, az általa megálmodott és létrehozott, ma is élő CAVS.

Bacsó Zsuzsanna Éva

## JEGYZETEK

Köszönettel tartozom a szakdolgozatból rövidített tanulmány létrejöttében nyújtott segítségével Nagy Ildikónak, Beke Lászlónak, Szőke Annamáriának, Csáji Attilának, Kepes Andrásnak, Kincses Károlynak, Mengyán Andrásnak és Papp Gábornak.

1 Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Budapest 1996, 168.

2 Kepes György 1906-ban született Selypen. A Képzőművészeti Főiskolán Csók István tanítványa volt, majd 1928-tól részt vett Kassák Munka-körében. 1930-tól Berlinben, 1935 és 1937 között Londonban élt. 1937-ben Moholy-Nagy László hívására érkezett Chicagóba, ahol a New Bauhausban, majd annak utódintézményében tanított. 1945-től 1973-ig a bostoni Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) tanára, itt alapította vizuális kutatóintézetét, a Center for Advanced Visual Studies-t, melynek 1967-től nyugdíjba vonulásáig igazgatója is volt. Életrajzi források: *Anne H. Hoy-Lowry Burgess* in: *Light Graphics*. Katalógus, New York, 1984; *J. Erikson: Works in Review*. Katalógus, Boston 1973; *George Kepes*. Katalógus Hanover, New Hampshire 1977; *Lengyel László: Kepes György művészete*. Kepes György Vizuális Központ, Eger 1992

3 A tanulmány témájából eredően nem teljes körű áttekintés, így nem célja a művész munkásságának részletes és mindenre kiterjedő igényű bemutatása, nem tér ki Kepes – fényhez nem kapcsolódó – alkalmazott grafikái, belső építészeti, tipográfiai és oktatói tevékenységére.

4 *Kassák Lajos: Mesteremberek*, 1918. In: *Kassák Lajos összes verse*. Budapest 1970, I. kötet, 46.

5 *Kepes György: A látás nyelve*. Fordította: Horváth Katalin. Budapest 1979, 61.

6 Erről l. *Csaplár Ferenc: Kassák – A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége*. Művészettörténeti Értesítő XXI. 1972, 133–140.

7 Lengyel László kutatása szerint a Schmitt Jenő Henrik által hirdetett gnosztikus filozófia is erősen hatott rá, nagybátyja, Kepes Ferenc gnoszticizmusról tartott előadásait is látogatta. Művészetét a gnoszticizmus, a Bauhaus és a Gestaltpszichológia hármas szintézise határozta meg. Lengyel László szóbeli közlése, valamint l. *Lengyel László: Kepes, a tudós pedagógus*. Új Művészet VIII. 1997/7. 8–9.

8 *Judith Wechsler: The M.I.T. Years*. Cambridge, Massachusetts 1978, 8.

9 „A festészetet ekkor már vérszegény eszköznek éreztem, ezért egy hatékonyabb és szélesebb körű nyelvezet után kutattam, és ezt a filmben találtam meg... Abba hagytam a festést, mert úgy láttam akkor, hogy a színek, formák, a vonalak: félénk zsörtölődés csupán vagy éppen indokolatlan luxus.” In: *Kepes György: A közösségi művészet felé*. Szerk.: Bodri Ferenc, ford.: Balabán Péter. Budapest 1978, 31 és 137.

10 A fotogram jelentőségét Moholy-Nagy több írásában is méltatja; „Híd az új optikai alakítás felé”, „...a fotogram a fényt a maga közvetlen sugárzásában, fluktuálva, oszcillálva, szinte áttétellel nélkül ragadja meg.” In: *Moholy-Nagy László: A fotogram és határterületei*. i10 1929, no. 21/22, 190–192.

11 A műről lásd *Körner Éva* interjúja Kepes Györggyel. Kritika 16. 1978 szeptember

12 Moholy-Nagy kollázsszerkesztő technikájának jellemzése *Beke László: Moholy-Nagy László*. Budapest 1980, 9.

13 *Beke* i. m. 5.

14 Moholy-Nagy célorientált racionalizmusa idegen volt az idealista Kepes számára.

15 A színpadkép fotóját közli *Passuth Krisztina: Moholy-Nagy László*. Budapest 1982, 191–192. kép

16 Berlinben barátkozott össze Robert Capával is. *Kincses Károly: Fotográfusok – Made in Hungary*. Budapest 1998, 26.

17 Rudolph Arnheim a Gestaltpszichológia egyik megreformátora. Első könyvének Kepes tervezte a tipográfiáját.

18 Írja korai fotóiról *Anne H. Hoy*, in: *Light Graphics*. Katalógus, New York 1984, oldalszám nélkül.

19 *Passuth* i. m. 198–199. kép

20 *Moholy-Nagy* i. m. 190–192.

21 A New Bauhausba az 1937–38. tanév elején 35 növendék iratkozott be, a 2. szemeszterre további 25. A diákok a három részből álló, a fotózást is magukba foglaló bevezető kurzusok után munkaműhelyekben tanultak tovább, az akadémiai tárgyakat – biológiát, közgazdaságtant, szociológiát, irodalmat, művészettörténetet, stb. – a University of Chicago professzorai oktatták. A hat műhelyre való beosztás nagyjából megegyezett a dessau Bauhaus-szisztémával. A bevezető kurzus programja nagyigényű, széles horizontot kínált. Alexander Archipenko szobrászatot, David Dushkin zenét, Hin Bredendieck tervező geometriát tanított. A nappali órák mellett esti kurzusok is indultak, Kepes itt is fotó órákat tartott. Részletesebben lásd: *The New Bauhaus*. Katalógus, Chicago 1937



22 Kepes néhány hét késéssel érkezett Chicagóba, addig Henry Holmes Smith helyettesítette a fotó oktatásnál. Kepes angol tudása is szerény volt még ekkor.

23 Idézi a chicagói katalógus Engelbrecht Ph.D disszertációját, in: *Moholy-Nagy: A New Vision for Chicago*. Ed. Terry Suhre, Springfield – Chicago, 56. jegyzet. Erről részletesen ír: *Lloyd Engelbrecht: The Association of Arts and Industries: Background and Origins of the Bauhaus Movement in Chicago*. Ph.D. dissertation, University of Chicago 1973, 279–284. Kepes fénytanulmány fotói, fotogramjai előképei az M.I.T. évek alatti szisztematikusan fénykutatásának. Fényviisszaverődés fotói átlényegülve térnek vissza későbbi festményein.

24 Az alapító Association of Arts and Industries csődre hivatkozva bezáratta az iskolát.

25 Moholy-Nagy saját tőkéből alapította, s kollégái – köztük Kepes – vállalták, hogy egy évig ingyen tanítanak.

26 Walter Paepcke, Moholy gazdag, iparos barátja anyagilag is finanszírozta az iskola működését, s Somonaukon lévő farmházát a nyári kurzusok színhelyéül ajánlotta fel.

27 A műhely működését – illusztrációkkal – részletesen bemutatja: *Moholy-Nagy László: Látás mozgásban*. I. m. 170–215.

28 Ezekről a fénymodulátorokról jó leírást ad *Moholy-Nagy* i. m. 202. és *Light Graphics*, 18.sz. jegyzetben i. m. 6. jegyzet.

29 *Anne H. Hoy –Lowry Burgess*, in: *Light Graphics*. Katalógus, New York 1984, oldalszám nélkül

30 A jellemzés alapja Lowry Burgesstől származik, in: *Light Graphics* i. m. Bevezető, oldalszám nélkül.

31 *Bodri Ferenc*: Magyar művészek a nagyvilágban; Kepes György – Cambridge. Művészet XI. 1970/11. 20.

32 1941: *Advanced Guard of Advertising Artists* – reklámgrafikai kiállítás, és 1942: *Close-up of Tintoretto* – művészettörténeti kiállítás.

33 A chicagói évekről l. a következő összefoglalásokat: *Sybil Moholy-Nagy: The Chicago Years*. In: *Moholy-Nagy, Documentary Monography in Modern Art*, editor: R. Kostelanetz, New York–Washington 1970, 22–26. és *Moholy-Nagy, A New Vision for Chicago*, curator: Terry Suhre, idézett fejezetek *R. Kostelanetz és Lloyd Engelbrecht*. Chicago 1974.

34 Moholy-Nagy egyébként az 1942-es tavaszi szemeszter megnyitására, nyolc héttel Pearl Harbor után három pontos „vészprogram”-ot dolgozott ki az intézet számára, melyben olyan javaslatokkal állt elő, amelyek az iskola erejét a háborús győzelem segítségére, illetve a háború okozta károk enyhítésére fordítják. Ennek keretében – „Jobban mint előtte” szlogennel – rehabilitációs programot, kreatív munkaterápiát dolgozott ki leszerelt katonák számára, a második pontban vállalta, hogy tökéletesítik az álcázási technikákat, a harmadik pontban pedig a háborúban beszerezhetetlen anyagok – elsősorban a fém – fával való pótlását ígerte az ipar számára. A *Látás mozgásban* című könyvében Moholy például arról számol be, hogy az iskola 24 féle faragott fejesztett ki. Legsikeresebb találmányuk az acél ágyrugó furnér rugóval való pótlása volt.

35 A *School of Design in Chicago, 1942–43. évi prospektus*-ból az egri Kepes Központ őriz egy példányt.

36 Az álcázási bizottság számára 1943-ban tartottak egy bemutatót, amelyről néhány fotódokumentum ránk maradt. *Sybil Moholy-Nagy* közül is kettőt idézett tanulmányában. In: *R. Kostelanetz* i. m. 22–26.

37 Az ötlet a 60-as években visszatér majd a Boston Harbor-projectben.

38 A jövő sikere lenne ezt az anyagot fellelni.

39 1944. március 30-án – némi szervezeti átalakítások után – változott a *School of Design* neve *Institute of Design*-ra. 1945-ben, majd 1946-ban ismét költözniük kellett. A háború után az iskolát előzönlötték a szakmát tanulni akaró leszerelt katonák, a hallgatószám a sokszázas tartományban mozgott. 1949-től az oktatás az *Illinois Institute of Technology* építészeti karának programjaként élt tovább, majd 1956-ban a beolvadás teljessé és hivatalossá is vált.

40 „Moholy-Nagynak a tanítás, az iskola megfelelő formája volt a megélhetésnek, ezért hajlandó volt kompromisszumokra is... néhány veszekedés után lemondtam állásomról.” In: *Bodnár János*: Kepes Györgynél Bostonban. Magyar Hírek 1989. december 1.

41 Két évet tanított a dentoni North Texas State College-ban és a New York-i Brooklyn College-ban. Chicagóban kiállítást rendezett és a New York-i *Fortune Magazin* számára készített grafikai tervek.

42 A gazdagon illusztrált mű folytatása és kibővítése *Moholy-Nagy Látás mozgásban* (*Vision in Motion*) című könyvének, pedagógiai szándékú és értékű áttekintés a térbeli erőkről, ezek síkbeli ábrázolásáról, a színek egyensúlyáról és pszichológiai hatásairól, a képszerűségről, perspektíva ábrázolásokról, a fény- és színelméletekről, a kollázs és montázs szerepéről. A New Bauhaus kiadásában megjelent kötet kötelező anyaggá vált a világ jónéhány design-tanszékén, s 1979-ben magyarul is megjelent.

43 *Kepes György*: A világ új képe a művészetben és a tudományban. Ford. Széphelyi F. György, Budapest 1979, 9.

44 Ezekről forrás: *Judith Wechsler* 8. sz. jegyzetben i. m. Továbbá a *Light and Form* című írás, in: *Arts and Architecture* vol. 77, 1960. május 12.

45 1949-ben Cambridge-ben, a Harvard Fogg Art Galériájában „Laszlo Moholy-Nagy” kiállítást is rendezett (A Fény–Tér Modulátort – hetente egyszer működtetve! – ma is itt őrzik). Tanítványai a fényforrások irányváltásával moduláltak különböző anyagból készült felületeket, reflektív felületeken tükröztek, szórták, fókuszálták és tördelték a fényt, fénytükröző, fényelnyelő és fényszóró anyagokat kombináltak, a fényárnyék-hatásokkal játszottak.

46 Kepes i. m. 182.

47 *Wechsler* i. m. 12.

48 A könyv nagy hiányossága, hogy a képaláírások nem daltáltak, s a képteknika megjelölése is hiányzik.

49 A könyv magyarul 1979-ben jelent meg. L. *Kepes* i. m.

50 *Douglas M. Davis*: Conversations with Kepes. *Art in America* vol. 56, 1968. január–február, 39.

51 „Mind a tudomány, mind a művészet állandó törekvése a tények közötti hasonlóságok terének kiszélesítése. Ha több hasonlóságot találunk például az idő és a tér, vagy a bacillus, a vírus és a kristály között, úgy kiszélesítettük a világegyetem rendjét, sőt, ami ennél is több, kiterjesztettük annak egységét.” – *Jacob Bronowski* in: *A világ új képe*, 242.

52 *Wechsler* i. m. 13.

53 A fény építészetben való felhasználásáról jó történeti áttekintést nyújt Kepesnek a *Design Quarterly* 1967. évi *Light and Design* című különszámában közölt fénytanulmánya.

54 Lásd *Light and Form* in: *Arts and Architecture* vol. 77. 1960. május 12. Számos hallgatói munkát közöl Kepes a *Vision and Value* első kötetében, *The Education of Vision* című könyv vonatkozó tanulmánya után is. In: *The Education of Vision*. New York 1965, 136–155.

55 Erről: *Notes Expression and Communication in the Cityscape*, in: *Arts in Architecture* vol. 78. 1961. augusztus–szeptember, 16–17, és A fény kreatív használata a *Design* és építészet fejezetből, in: *Design Quarterly, Light and Design*, szám, 1967.

56 A közben eltelt években számos egyéb kiállítást is rendezett. Ezek felsorolászerűen: 1950: *The Painter and the City* – Hayden Gallery, M.I.T.; 1954: *Visual Education of Architects* – University of Minnesota, Minneapolis; 1959: *Form Givers* – Corcoran Gallery, Washington D.C., MoMa, New York és Boston Museum of Fine Arts, Boston.

57 A *Carpenter Center for Visual Arts*-ban rendezett három részből álló tárlat első része háromezer évet átölelve, Egyiptomtól Hans Arpig, a 13. századi katedrálisokon át Moholy-Nagy fényfestményéig adott történeti és diagrammatikus áttekintést a fény kreatív felhasználásáról, kitérve a fényről és a színekről alkotott különféle teóriákra, Kopernikusz, Galilei, Newton, Chevreul és Goethe színelméleteire. A második rész didaktikus volt, a kezdeti chicagói évektől 1965-ig huszonöt év tanításának tükré, főleg az M.I.T.-s tanítványok műveivel, sok csoportmunkával (!) szemléltetve, míg a harmadik rész a világba, főleg Európába való kitekintést jelentette; jelenkori experimentális alkotások (Heinz Mack, Julio Le Parc, Lucio Fontana), improvizációk, vizuális játékok mutatták, hogy a fény az environment fontos részévé emelhető. A tárlatról a legjobb összefoglalók:



Light as a Creative Medium, kiállítás katalógusa B. Cohen és Kepes tanulmányával, szerk. *Bernard Cohen*, Boston–Cambridge 1978 és *Kepes György*: Light as a Creative Medium in: Arts and Architecture vol. 83. 1966. október, *Kepes György*: Light as a Creative Medium, in: Graphis vol. 22. no. 125. 1966, 266–281. és a Design Quarterly már többször említett, a fény designjának szentelt száma, 1967-ből. Ez utóbbi nyújtja a legteljesebb képi-lusztráció-összeállítást.

58 Connecticut, Wesleyan egyetem, 1959. A húsz szerzőtől esszéket, és régi nagy mesterektől – Van Gogh-tól, Leger-től, Mondriantól, Kandiszkijtól stb. – írásos dokumentumokat felsorakoztató kötet számára Kepes olyan nagy neveket nyert meg, mint Wittkower vagy Gombrich, de szerepelnek a szerzők között matematikusok, pszichológusok, filmesek, építészek és művészek is. Az 1960-ban megjelent kötet megítélésé ismét nem volt egyértelmű, a kritika támadta a régi képanyagot, az esszék egyenetlen színvonalát és legfőképpen ismét a tudomány-művészet kapcsolatának túldimenzionáltságát. „A művészet vagy design nem helyettesítheti a pszichológiát, diplomáciát.” *John C. Galloway* szavai a könyv recenziójában. In: The Art Journal vol. 21. 1962 nyár, 282; de hasonlóan elítélő még: *Henri Dorra* recenziója in: American Institute of Architects Journal vol. 36. 1961, 82–83.

59 A sorozatot George Braziller adta ki New York-ban, de ezzel párhuzamos volt 1965–66-ban az angliai kiadás is.

60 A hat kötet időrendben: The Education of Vision; Structure in Art and in Science; The Nature and Art of Motion. New York 1965. Module, Proportion, Symmetry, Rhythm; The Man-made Object; és Sign, Image, Symbol. New York 1966. Néhány recenzió: *W. S. Rusk* in: Art Journal vol. 26. no. 4, 1967 nyár; *Kevin Gough-Yates*: The Theory of Motion in: Studio International vol. 172. 1966, 216–217; *D. N. Holbrook-Smith*, in: Architectural Review, 1966 május, 326–327. és *Bill N. Lacy* in: Architectural Record 1967. május

61 Pontos nevek és datálás nélkül.

62 Design and Light. Design Quarterly 68. különszám, 1967

63 1949: Festett tűzománc falak egy közkönyvtárba (ép.: Carl Koch), Wellesley, Massachusetts és egy általános iskolába (építész Walter Gropius) Taunton, Massachusetts. 1955: Festett fém panelek egy ifjúsági könyvtár számára (építész Carl Koch), Fitchburg, Massachusetts

64 Az idézet *Kepes György*: A természet elvesztett pompája (The Lost Pageantry of Nature). Artscanada vol. 25. no. 124–127. 1968. december, 123.

65 Kepes a 10–11. századi iszlám kerámiák, a 13. századi perzsa mihrab csempéi (Imam Risa Mashad-ban) és a Paracas-félszigeti perui szőnyegek tanulmányozása alapján tudatosan alkalmazta a „kivonó színkeverés”-t (subtractive color mixing), melynek lényege, hogy két szín pigmentjei egy harmadik színt eredményeznek. A pigmentek elnyelik a másik kibocsátott fény spektrumának egy részét, és megerősítik azt a részt, mely mindkettőben közös. A közös rész jelenik meg új színként. Erről – és Seurat, Cézanne színkeverő módszeréről – részletesen ír az 1967-es Design Quarterly különszámban.

66 Erről l.: Architectural Record vol. 43. 1971. szeptember, 113–117.

67 Kepes az üveglapocskák szabálytalanságával is az épület geometrikusságát oldotta, s egyúttal a múltat is idézte.

68 1959: Baltimore, Redeemer-templom, az Úr szeme; 1963: Concord, Massachusetts, Szentháromság-templom, Szentháromság-forma; 1965: Oklahoma, Egyetemi kápolna, keresztforma.

69 *Kepes György*: Mobile Light Murale. In: The Nature and Art in Motion. New York 1965, 18–22. és Graphis vol. 17. 1961, 234–237.

70 Ugyanezek az éjjeli város fölötti repülések ihletik majd – legalábbis részben – az 1968. évi 14. Milánói Triennálára elküldött A város éjszakai látkepe című kompozícióját is.

71 A példák: *Kepes* i. m.

72 *Kepes György*: A közösségi művészet felé. Szerk. Bodri Ferenc. Budapest 1978, 73–74.

73 A KLM-fényfalat időközben leszerelték; ma az iroda helyén más légítársaságok irodái működnek.

74 Kepes 20. század végi folytatója a nagy utópikus álmodozóknak, szívesen citálta Epikuros városalakító terveit, Campanella Napállamát, Francis Bacon Új Atlantiszát. A téma – nem minden idealizmus és szentimentalizmus nélkül – visszatér csaknem minden elméleti írásában.

75 A vázlatos rajzot közli egy tanulmánya képmellékleteként, de közelebbi megjelölés nélkül, így nem tudható, hogy hová tervezte a parkot, és milyen szinten dolgozta ki az ötletet. *Kepes*: A művész szerepe a környezeti önszabályozásban. In: *Kepes* i. m. 109.

76 A teamet egy szobrász, egy szerkezettervező, egy világítási szakember, egy építész és várostervező – George Kostritsky, William Wainwright, William Lamb és Michio Ihara, Kepes későbbi CAVS-beli munkatársa –, valamint egy festő (*Kepes*) alkotta.

77 A műről részletesebben beszámol a Daedalus c. tanulmányban, amely magyarul megjelent: *Kepes* i. m. 79–81.

78 Noha maga Kepes soha nem volt tagja a Bauhausnak.

79 Festészetről lásd a következő összefoglaló tanulmányokat: *Jan Van der Marck*: Kepes as a Painter. In: György Kepes Exhibition Catalog, Dartmouth College Museum and Galleries, Hanover, New Hampshire 1977; *Wechsler* i. m.

80 A kollázs későbbi festményein is megjelent. Főleg a hetvenes évektől, l. Visszatekintő kollázs (1977): kenyér, madár, álmoskönyv; Metafora (1974): koponya röntgenképe.

81 *Lengyel László*: Kepes György művészete. *Kepes György Vizuális Központ*, Eger 1992, 38.

82 Gyakran alapozott homokkal.

83 Kepes egy festményének címe, a „Hortus oclusus”. E kifejezést használja *Van der Marck* i. m. oldalszám nélkül. A „Hortus conclusus” azonban ideillőbb kifejezés.

84 Talán ezért is fanyalgott New York-i tárlatain a korabeli kritika. Az Art News évente néhány sorban ismertette a New York-i Sainenberg Galériában vagy a bostoni Swetstoff Galériában megrendezett kiállításait, s a hangnem csaknem mindig negatív volt; Kepest – a besorolás kényszerét érezve – rendszerint orientális utánérzéssel, kommercializált és fotószerű színhasználattal vádolták. Pl. in: Art News vol. 59. 1960. április és Art News vol. 62. 1963. április.

85 *Wechsler* i. m. 17.

86 Mint már említettük, Kepes egyik példaképe volt az önmagát „kertész”-ként jellemző Klee, akivel 1935-ben találkozott is.

87 A kifejezés: *Van der Marck* i. m. oldalszám nélkül

88 Kepes idézi önvallomásában, A művész, munkájáról című fejezetben, in: 72. sz. fejezetben i. m. 139.

89 *Wechsler* i. m. 18.

90 Festményei nagyrészt Kepes 1989-ben datálta, Mengyán András, a Magyar Iparművészeti Főiskola Alapképzési Intézetének akkori vezetője, és a Kepes György magyarországi érdekeinek képviselétével megbízott Kepes András (a művész rokona) bostoni látogatása alkalmával. (Mengyán András szóbeli közlése.)

91 *Kepes György*: Modulation of Light. In: Light as a Creative Medium. Ed. Bernard Cohen, Boston–Cambridge 1978, 12.

92 Írja *Jonathan Benthall*: Kepes's Center at M.I.T. In: Art International vol. 19. 1975. január 20., 29.

93 *Kepes György*: The Visual Arts and the Sciences, Proposal. Daedalus 1965. no. 94/I., 117–133.

94 A hivatalos avató ünnepséget 1968 márciusában tartották egy szimpózium keretében, ez az oka annak, hogy a szakirodalom hol 1967-et, hol az 1968. évet jelöli meg kezdő dátumul. A kétszintes, hatalmas ablakkal ellátott épület földszintjén a Fény és Szín Stúdió volt a legnagyobb, ezenkívül az emeleten még két szobrász- és három festő-stúdiót rendeztek be. A földszinten fotó- és egyéb műhelyek, tárolóhelyiségek sorakoztak még. Erről l. Lab for Light (név nélkül). Architectural Forum 128. 1969. május.

95 A tervezés korai fázisában Kepesnek választási lehetősége volt, hogy a Humán Tudományok karához, vagy az építészekhez kapcsolódják, s ő a közösségi tervek gyakorlati megvalósíthatóságában bízva az utóbbiak mellett döntött.

96 Pontosabban 31 tanévről van szó, az 1967–68-as tanévtől az 1998–99-es tanévig. Az adatgyűjtés 1999-ben zárult.



97 Néhányan csak egy szemeszttert vagy tanévet töltöttek a Központban (a legnevesebbeket említve csak, mint pl. Chryssa, 1979–1980; Nam June Paik, 1982; Vera Simons, 1969; Vassillakis Takis, 1969; Harold Tovish, 1967–68; vagy az egyetlen magyar ösztöndíjas Csáji Attila, 1987–88), mások sok éven át alkottak itt (Mel Alexenberg, 1980–82, 1984–87; Lowry Burgess, 1971–78, 1983–88; Harriet Casdin-Silver, 1976–85; a számítógépes zeneszerző Paul Earls, 1970–1996; a művészeteoretikus és költő Elizabeth Goldring, 1975–1996; Michio Ihara, 1970–77; Carl Nesjar, 1975–78, 1981–83; az építész Robert Preusser, 1974–84; Friedrich St. Florian, 1971–77; Alejandro Sina, 1973–79; és Kepes mellett a legdominánsabb személyiség, a fény- és „sky art” művész, Otto Piene 1969–1994). A végzett hallgatók közül az első kettő 1977-ben kapott diplomát, azóta a CAVS-en diplomát szerzettek száma hetvenre nőtt.

98 *Kepes György: The Lost Pageantry of Nature*. Artscanada no. 124–127. 1968. december

99 A kikötő átépítésére a CAVS – Boston Redevelopment Authority javaslatára és megbízásából még egyszer – 1975-ben is készített terveket. Ezeket – részben a hatvanas évekbeli javaslatokkal együtt – a Boston Celebrations című kétrészes kiállítás második részében, 1976-ban bemutatták. In: Boston Celebrations II: Environmental Art. Exhibition Catalog, Institute of Contemporary Art, Boston 1976.

100 Terveiről részletesebben l. *Kepes* i. m. 32–40.

101 Az idézet Kepestől származik. *Jonathan Benthall: Kepes's Center at M.I.T.* In: Art International vol. 19. 1975. január 20., 30.

102 A kiállítás ismertetése a következő források alapján készült: *Jud Yalkut*: Sao Paolo, No! Smithsonian, Yes! Conversation with Kepes. In: Art Magazin vol. 44. no. 7. 1970. május. Explorations, Toward a Civic Art. Kiállításkatalógus, Washington 1970. *Emily Wassermann*: Explorations, Toward a Civic Art, Washington 1970. In: Artforum 8. 1970. június 8. 87–89.

103 Mengyán András szóbeli tájékoztatása.

104 1971: Art in Civic Scale, 1972: Arts of the Environment, 1973: Charles River Project, Cambridge. 1972: Dialogue for the Senses, Wadsworth Athenaeum Tactile Galéria, Hartford.

105 Arts of the Environment. Szerk. *Kepes György*. New York 1972. A kötet érdekessége, hogy több magyar vonatkozása is van; tanulmányt publikál benne a magyar származású Gábor Dénes és Szent-Györgyi Albert is.

106 Magyarul *Kepes György: A művész szerepe a környezeti önszabályozásban*. 72. jegyzetben i. m. 167–197.

107 A kifejezés *Kepes* i. m. 167.

108 *Kepes* gondolata i. m. 167–197.

109 Mindezen tervek – a most felsoroltaknál sokkal nagyobb részletességgel – megjelennek majd az 1975–76. évi Boston Celebrations I. és II. kiállításokon is.

110 1979-ben Kepes egy hasonló budapesti hang- és fénytorony tervét is felvetette, Mengyán Andrásval végigjárva a szóba jöhető helyszíneket (Moszkva tér, Déli Pályaudvar, Madách tér, Clark Ádám tér). Mengyán András szóbeli tájékoztatása.

111 A *Flame Orchard* leírása a kiállítás katalógusából származik. In: Multiple Interaction Team. Katalógus, Cambridge 1974, oldalszám nélkül

112 Idézi: *Benthall* i. m. 31.

113 1990-ben Lengyel László a CAVS alagsorában fedezte fel. Jelenleg a Nemzetközi Kepes Társaság szeretné hazahozatni, Hódmezővásárhely szándékozik a költségekhez hozzájárulni. (Csáji Attila szóbeli közlése.)

114 *Fire Piece*, 1970. In: Earth, Air, Fire, Water – Elements of Art. Katalógus, Boston 1971, 57. számú mű.

115 Az új igazgató jelentős koncepcióváltása Kepest megviselte (Csáji Attila és Mengyán András szóbeli tájékoztatása), de még a nyolcvanas években is – már toloszékben – látogatta a CAVS ösztöndíjasok stúdióit, részt vett kiállításokon, a Központ által szervezett „sky art” konferenciákon, közreműködött az 1977-es kasseli 6. Documentátion bemutatott „Centerbeam” environmentális installáció, „kinetikus performansz szobor” lézerprogramjainak tervezésében. A CAVS típusú intézetek első világtalálkozója vált 1990-es ARTTRANSITION konferencia

díszelnökévé választotta a művészt (l. *Csáji Attila: Tervezet egy Kepes György Vizuális Központ létesítéséről*. Új Művészet II. 1991/10, 67–69.).

116 Nyilván emiatt is kérték föl éppen a CAVS művészeit a városfejlesztők.

117 Az eddig leírt ismertetés a katalógus leírására támaszkodott. in: You Are Here, Boston Celebrations, II., 59.

118 A terv vázlatos leírása a katalógusban, in: 117. sz. jegyzetben i. m. 63–64.

119 A Kepest követő új igazgató, Otto Piene, egykoron a Zero-csoport tagja a „jelenbe tervezett jövő” és az idealista utópiák helyett számot vetett azzal, hogy a Központnak szélesebb publikumra, valószínűleg kisebb léptékű, de megvalósítható művekre van szüksége. Az ennek jegyében átszervezett CAVS-ban hangsúlyosabbá vált az oktatás, olyan új médiákkal foglalkozó kutatások, szemináriumok indultak, mint például a video, holográfia, computer-design, telekommunikáció, lézer, sőt „public art” és „celebration”, s Cambridge vált a „Sky Art” konferenciák fő helyszínévé. Otto Piene 1993-ig igazgatta a Központot. 1993 és 1994 között Elizabeth Goldring és Paul Earls, majd 1994-től 1996-ig Krysztóf Wodiczko vezetésével működött a CAVS. Jelenlegi vezetője, Stephen A. Benton, elektromérnök és holográfus. A CAVS jelene elsősorban a számítógépesítéshez, a „data art”-hoz és a holográfiai kutatásokhoz kapcsolódik.

120 Az alábbi felsorolás korántsem a teljesség igényével készült, csak a néhány – CAVS-től függetlenül készített fényműre, valamint – áttekintésszerűen – Kepes előadói tevékenységére koncentrál.

121 Bostonban is színekkel jelölik a különböző metróvonalakat, a piros a legmodernebb, a peremvárosoktól a város szívéig és az egyetemi részeket át a peremvárosokig tartó.

122 A „Vörös vonal” azon kevés Kepes-művek egyike, amely eredeti helyén ma is megtekinthető.

123 *Lengyel* 81. sz. jegyzetben i. m. 16.

124 Mind az egyéni, mind a csoportkiállításokról a legteljesebb listát – igaz, hogy csak 1978-ig – az M.I.T. Years című kiadvány adja. In: *Judith Wechsler: The M.I.T. Years*, 90–91. Továbbá l. *Körner Éva és Lengyel László* kiállítási katalógusait. Az ezt követő évek magyarországi kiállításai: 1978: Hatvan, csoportkiállítás; 1980: Óbuda, Zichy-kastély; Kassák és Kepes kiállítás; 1981: Budapest, Kassák Múzeum, Magyar avantgarde – 1920-1930, csoportkiállítás; 1982: Szentendre, Műhely Galéria; 1986: Budapest, Vigadó Galéria, Szombathely, Eger; 1991: Eger, a Kepes Központ megnyitása – ez egyben első állandó kiállítás.

125 Ez az utazó tárlat jelentette az első európai, s egyben hazai bemutatkozást is.

126 1969: Los Angeles, University of California; 1970: Hawaii, University of Hawaii; 1972: Bogota, Columbia, University de Los Andes; 1973: New Orleans, Tulane University; 1974: Budapest, Magyar Iparművészeti Főiskola; 1975: Salt Lake City, University of Utah; 1976: Houston, University Houston; 1978: St. Louis, Washington University.

127 1968 és 1972: Ekisztikai konferencia, Athén; 1970: 13. Várostervezési konferencia, Cambridge, USA valamint a „Sky Art” konferenciák többsége.

128 1973-ban az ELTE bölcsészkarán, majd 1974-ben a Magyar Iparművészeti Főiskolán tartott előadást „A vizuális nevelés helyzete a mai világban” címmel. Ekkor a Főiskola díszdoktorává avatta. 1976-ban a Műcsarnokban volt első nagyszabású magyarországi tárlata. 1978-as útja alkalmával a már említett Fénytorny tervéről a Tungsram vezetőivel is tárgyalt (erről lásd *Komor Vilma: Kepes* Budapesten. Magyar Nemzet 1978. szeptember 24.).

129 Kepes 1978-tól rendszeresen ajándékozott fotogramokat és festményeket magyarországi múzeumoknak. Az életmű jelentős részének 1989. évi ajándékozása kapcsán járt Mengyán András és Kepes András Bostonban. Műveket, tervek és dokumentumokat datáltak, rendeztek és hozattak haza a meg-alapítandó Kepes Központba.

130 1993. I. Fényszimpózium; 1996. I. Nemzetközi Fényszimpózium; 1999. II. Nemzetközi Fényszimpózium



George Kepes – the painter, designer, sculptor, lecturer, professor and theoretical writer – was born in a small village, Selyp, Hungary in 1906. He was a student of István Csók at the College of Fine Art, then after 1928 he participated in Lajos Kassák's famous Workshop (Munka-kör). After 1930 he lived in Berlin, then between 1935 and 1937 in London. In 1937 László Moholy-Nagy invited him to Chicago, where he taught in the New Bauhaus and then in its successor institution. After 1945 he taught at the Massachusetts Institute of Technology. At M.I.T. in 1967 he established, then directed – until his retirement in 1974 – his world-famous visual research institution, the Center for Advanced Visual Studies.

In Kepes' oeuvre, spanning half a century, light art – light photos, photograms, film projects, light research in education, then his community and environmental light projects besides his individual light works – played the most important role. The light art in Kepes' work is a good example to show how the (opto-) electronic revolution has made light a real and unique artistic medium in recent decades.

In his early years he was influenced by Kassák's constructivism based Workshop; he esteemed the art of photography and all its kinds to be the modern media. Since his years in Berlin he was a film assistant, stage-designer, and co-worker of Moholy-Nagy, until the latter's death. In Chicago he became the Head of the Light Department in the New Bauhaus established by Moholy-Nagy. In its successor institution (School of Design), the Light and Color workgroup – led by Kepes – shaped even a wider visual thematic conception: besides light modulators, photograms, light collages, light advertisements, etc. they even made military urban camouflage plans during the war, using light.

In 1945, after the success of his first book (*Language of Vision*) he was invited to the School of Architecture and Planning at the Massachusetts Institute of Technology to teach visual design courses for urban designers and architects. From those years on he pursued all-round and wide-ranging activities; he taught (various M.I.T. courses; guest professor at Harvard, 1965), he organized and led interdisciplinary lectures and seminars (with scientists like Norbert Wiener, Jerome Wiesner, Jacob Bronowski), he organized exhibitions (László Moholy-Nagy, 1949; *New Landscape*, 1951; *Light and Form*, 1965; *Light as Creative Medium*, 1965; etc), and he also published his results in theoretical essays in books and journals (*New Landscape*, 1956; six volumes of *Vision and Value*, 1965–1966; *Design Quarterly*, 1967; etc). He also took photos and returned to painting; which he almost neglected for two decades. Light is a central topic in his paintings (*Timid Lights*, *Descending Light*, *Garden of Lights*, *Glowscape*, etc), which were influenced by his earlier light experiments made in the late '30s.

As a results of his connections in the School of Architecture he could participate – as a co-worker – in several large-scale architectural projects. After smaller painted metal panels and enamel walls, between 1959 and 1965 he planned and produced a series of larger mosaic murals, stained glass windows, light walls, etc. Among these large-scale pieces of art, the Programmed Light Mural (KLM Office, New York) is certainly on the

zenith of his light art. Pietro Belluschi selected him as a designer for almost all his architectural projects, but Kepes worked with Walter Gropius, Carl Koch, Robert Preusser, as well with Luigi Nervi. From the '60s Kepes showed interest in urban-scale projects; he designed complex, ecological and environmental plans (Programmed Light Walls for Boston Harbor; Charles Center and Russell Corridor, Baltimore; etc). From that time on he thought in terms of team-work; since 1960 he executed the design of a center where scientists and artists of different disciplines could work together.

M.I.T. accepted Kepes' proposal and the Center for Advanced Visual Studies was opened in 1967. In the Center, under Kepes' directorship, painters, sculptors, film makers, photographers, stage designers, graphic artists, scholars, postdoctoral fellows could continuously work together; in close contact with the academic community of architects, urban designers, scientists and engineers. In the Center they worked on light-, color- and kinetic-research, experiments and team-projects, but they also had lectures, seminars and shows. Fellow artists had to devote at least half of their work time to team-projects and exhibitions dedicated to one given theme. Their first plans were to transform Boston Harbor and then the environment of Charles River in Cambridge, but later on they made even comprehensive plans for aesthetic water cleaning, as well. For the bicentenary festivities of USA they proposed several ideas and prepared urban-scale statue-, installation- and building-plans. These complex and large-scale environmental projects of CAVS did not materialize, however, their conceptions and plans were shown to the public at several exhibitions (*Explorations*, National Collection of Arts, Washington, 1970; *Multiple Interaction Team*, Traveling Exhibition, 1972–1974; *Boston Celebrations I–II*, 1975–76). At these exhibitions Kepes presented significant pieces of light art (*Programmed Light Walls*, 1969–1975; *Photoelastic Walk*, 1970; *Flame Orchard*, 1970). During the thirty-three years of the activity of CAVS more than three hundred artists worked in the Center; among them internationally known light artists (Otto Piene, Director of CAVS, 1974–1993; Vassillakis Takis; Chryssa; Tsai; Michio Ihara; Stephen A. Benton, Director of CAVS, 1996–). Kepes' most important achievement is probably the still working and flourishing CAVS; with a somewhat modified profile, but with the same interdisciplinary character as he designed it more than three decades ago.

Besides his directorship and team activities Kepes was also active as an individual light artist creating light walls, laser installation plans, light sculptures (*The Nightscape of the City*, 1968; *Laser Map Fantasy*, 1968; *Glow Column*, 1973; *Red Line*, 1974; etc). In Hungary Kepes became known after his two major theoretical works had been published (*Language of Vision*, *New Landscape*, 1979) and after a series of his photogram and painting exhibitions had been opened (Art Gallery, Budapest, 1976; Kassák Museum, Budapest, 1981; Vigadó Gallery, Budapest, 1986; etc). The artist has donated most of his works to Hungary; his first permanent exhibition was opened in the city of Eger in 1991 and his artistic message has been promoted by the International Kepes Society and International Light Symposiums ever since.



## KÉPEK, ÍRÁSOK, DOKUMENTUMOK

### BARANYAY ANDRÁS KORAI MŰVEI ÉS ÍRÁSAI (1956–1966)

#### *Bevezető megjegyzések*

A tárgyalt időszak a kortárs magyar művészet szellemi megújulásának kezdete. Az 1956-os forradalom leverését követő néhány év teljes némasága után, a 60-as évek elején mutatkoztak a változás első jelei. A Németh Lajos által 1961-ben kezdeményezett Új Írás-vita fontos, de csak a felszíni, látható szintje volt azoknak a mélyben zajló változásoknak, amelyek a személyes találkozások és beszélgetések helyszínein valóságos élményekként jelentkeztek.

Az 50-es évek képzőművészeti életét meghatározó szocialista realizmus a 60-as évek elején is hatott. Ekkor még nem alakultak ki vagy nem erősödtek meg azok az új művészcsoportok, baráti társaságok, amelyek a hivatalos értékrendtől elfordulva, saját nyelvükön és hangjukon szólalhattak volna meg. Baranyay András alábbiakban közreadott dokumentumai épp ezt az átmeneti állapotot rögzítik és bizonyítják. A Képzőművészeti Főiskolán tanuló fiatalok közül néhányan, elsősorban mestereikre, saját belső értékrendjükre és egymásra támaszkodva, már a 60-as évek legelejétől elindítottak egy folyamatot, amely az évtized közepére képes volt átforgatni a magyar művészeti közgondolkodást. A 60-as évek második fele és vége nagy művészeti fordulatainak előzményei tehát, a források tanúsága szerint is, valamikor e feljegyzések időszakában, a 60-as évek elején, illetve annak első felében keresendők.

Az 1956-os élményeket összefoglaló szöveg első két része teljes egészében most olvasható először. Az események után néhány hónappal született feljegyzés azonban nem teljes, mert írója házkutatástól tartva a szöveg további részeit megsemmisítette.

A Szovjetunióban 1961-ben tett főiskolai utazást Altorjai Sándor és Baranyay András szervezte. A vonalas, iskolai füzetben található irodalmi értékű leírás Baranyay első külföldi útjának első napjait foglalja össze. Az élmények pontos rögzítése mellett e szöveg talán legszebb és legmeghatóbb részei a Puskin Múzeum „igazi” képeiről szólnak: a ma már talán nehezen érthető eufórikus hangulat, amit a képekkel való személyes találkozás kiváltott, a korszakot jellemző bezártság és újra való nyitottság fontos dokumentuma. A szöveg része Baranyay András 1961-től vezetett *feljegyzéseinek*, külön közlését elsősorban jelentősége és terjedelme indokolja.

Az időben és terjedelemben legnagyobb egységet kitevő, 1962-től kis zsebnóteszekbe írt feljegyzések, melyek két prágai és egy olaszországi utazás részletes leírását is tartalmazzák, hosszú, öt éves időszakot fognak át. Itt azonban meg kell említenem a publikálásra kerülő anyag legfájdalmasabb hiányosságát: Baranyay András két-három évvel ezelőtt az 1963-as füzetet kölcsönadta valakinek,

de az nem került vissza hozzám, és azóta sem tud róla semmit. Ezért ez úton is kérem, hogy akinél a füzet található, juttassa azt vissza Baranyay Andrásnak vagy nekem, hogy a hiányzó részt később pótolhassuk! A hiányosságoknál maradvány, a Fiatal Művészek Stúdiójáról szóló, e korszakra vonatkozó dokumentumok szintén nem kerültek elő. Így az esetek többségében nem derült ki, hogy egy-egy Stúdiós pályázat pontosan miről is szólt.

Mindezek ellenére – szándékom szerint – alaposan feldolgozott forrásanyagot vehet kezébe az olvasó. Néhány megjegyzést mégis kell tennem. A legfontosabb a feljegyzések egészére vonatkozik, mely nem lineáris szerkezetű. Baranyay András sok esetben előre beírt programokat, feladatokat magának, melyeket elvégzésük után egyszerűen kihúzott. Máshol friss élményeit rögzítette utólag, esetleg fölírta egy-egy könyvcímet vagy nevet magának, amit el kell olvasnia, akivel találkoznia kell, vagy valami mást, aminek utána kell néznie. Ez a szövegszerkezet tehát a folyamatos olvasást megzavarhatja ugyan, de rengeteg információval kárpótol, és antropológiai pontossággal vezet minket végig ezen az időszakon.

Az volt az eredeti elképzelésem, hogy a feljegyzések nyomtatott formája a kézírásos szöveg képét és elrendezését kövesse. Ezt azonban terjedelmi okokból nem tudtam megvalósítani. Így, az egy-egy naphoz tartozó, különböző sorokba illetve egymásra vagy közvetlenül egymás mellé írt szavakat és mondatokat egymás után rendeztem el.

Baranyay András alábbiakban közölt írásai, feljegyzései és a hozzájuk tartozó fényképek ekkora terjedelemben először kerülnek nyilvánosságra. A feljegyzések intim közelségbe hozzák egy fiatal művész főiskolai tanulmányait és az azt követő év történéseit, kirajzolják érdeklődését, értékrendjének alakulását, a stabil pontok és értékek keresésének igényét. Ez a feltárulkozás azonban az olvasót is kötelezi: mint minden napló és jegyzet, ez a szöveg is tartalmaz olyan belső, féltve őrzött titkokat, amelyekhez csak kellő tisztelettel és szeretettel közelíthetünk. Munkám során ezt mindenek előtt fontosnak tartottam.

A publikált szövegeken az eredetihez képest csak a legszükségesebb változtatásokat végeztem el. A szöveg értelmén nem változtattam, az értelemzavaró illetve az olvashatóságot nehezítő hiányosságokat [...]be írt betűkkel vagy szavakkal egészítettem ki. Az olvashatatlan szavakat vagy mondatrészeket (...)vel helyettesítettem, bizonytalanság esetén a szó után (?)t raktam. Az először említett nevek, események, olvasmányok, filmek és festmények lábjegyzetet kaptak. Ezek pontos forrását Baranyay András segítségével különböző könyvek, lexikonok jelentették, de a legtöbb információt a *Pesti Műsor* című hetilapban találtam. Mivel Baranyay feljegyzé-



zései művészetének korai szakaszához, de az egész kor-  
szak tanulmányozásához is elengedhetetlen forrásnak  
tűnnek, minden esetben a korabeli adatoknak jártam  
utána.

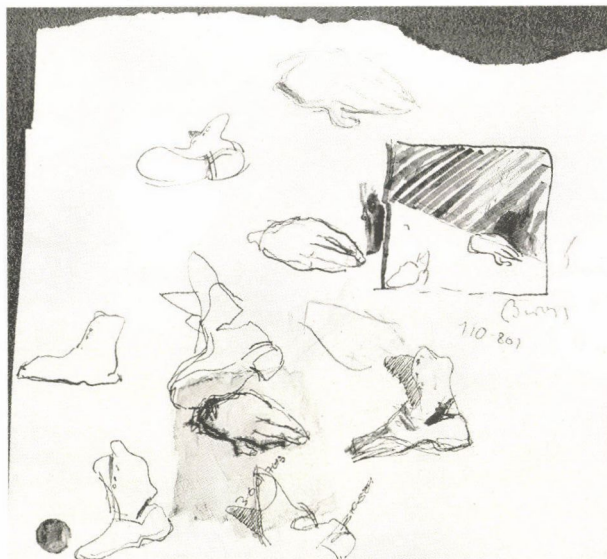
Baranyay András életművének tanulmányozásához és  
megértéséhez számomra a leginspirálóbb írásnak Tandori  
Dezső *Baranyay* című könyve bizonyult (Képző-  
művészeti Alap Kiadóvállalata, 1979, Budapest). A mű-  
vész munkásságáról 1998-as Ernst múzeumi kiállításá-  
nak katalógusában *Árnyképek* címen publikáltam tanul-  
mányt, melyben a rá vonatkozó cikkeket is feldolgoz-  
tam.

Külön köszönettel tartozom Baranyay Andrásnak,  
hogy a tanulmány háttérének feltárásában, illetve a do-  
kumentumokban szereplő nevek, események felfejtésé-  
ben segítségemre volt. Köszönöm Nagy Ildikónak a téma  
feldolgozásának ötletét, és azt a segítséget, mellyel évek  
óta támogatta munkámat. Ennek eredményeként Bara-  
nyay András életművéről az ELTE BTK Művészettörté-  
net Tanszékén szakdolgozatot írtam, melynek korai  
művekre vonatkozó fejezete e publikáció keretében ol-  
vasható. Munkámat 2000-ben a Kállai Ernő Műkritikusi  
Ösztöndíj támogatásával végeztem, amit ezúton is kö-  
szönök.

## BARANYAY ANDRÁS KORAI MŰVEI (1956–1966)

### *Rajzok az 1956-os forradalomról*

Az 1956-os magyarországi forradalom az elmúlt  
négy és fél évtizedben mélyen összefonódott a szabad-  
ság mítoszával. Állandó hivatkozási pont maradt a  
mindennapi életben, így a művészetben is. Ekkor hal-  
latták újra hangjukat az Európai Iskola képviselői [1],  
de a hatvanas évek óta is sokszor táplálta a művészet  
belső energiáit a forradalom tüze.[2] A *művészi szabad-  
ság* tehát, ami 1989 előtt a művészeti gondolkodás és a



1. Baranyay András: 1956: 1, 1956.  
Süimegyi György 56-os gyűjteményében, letét

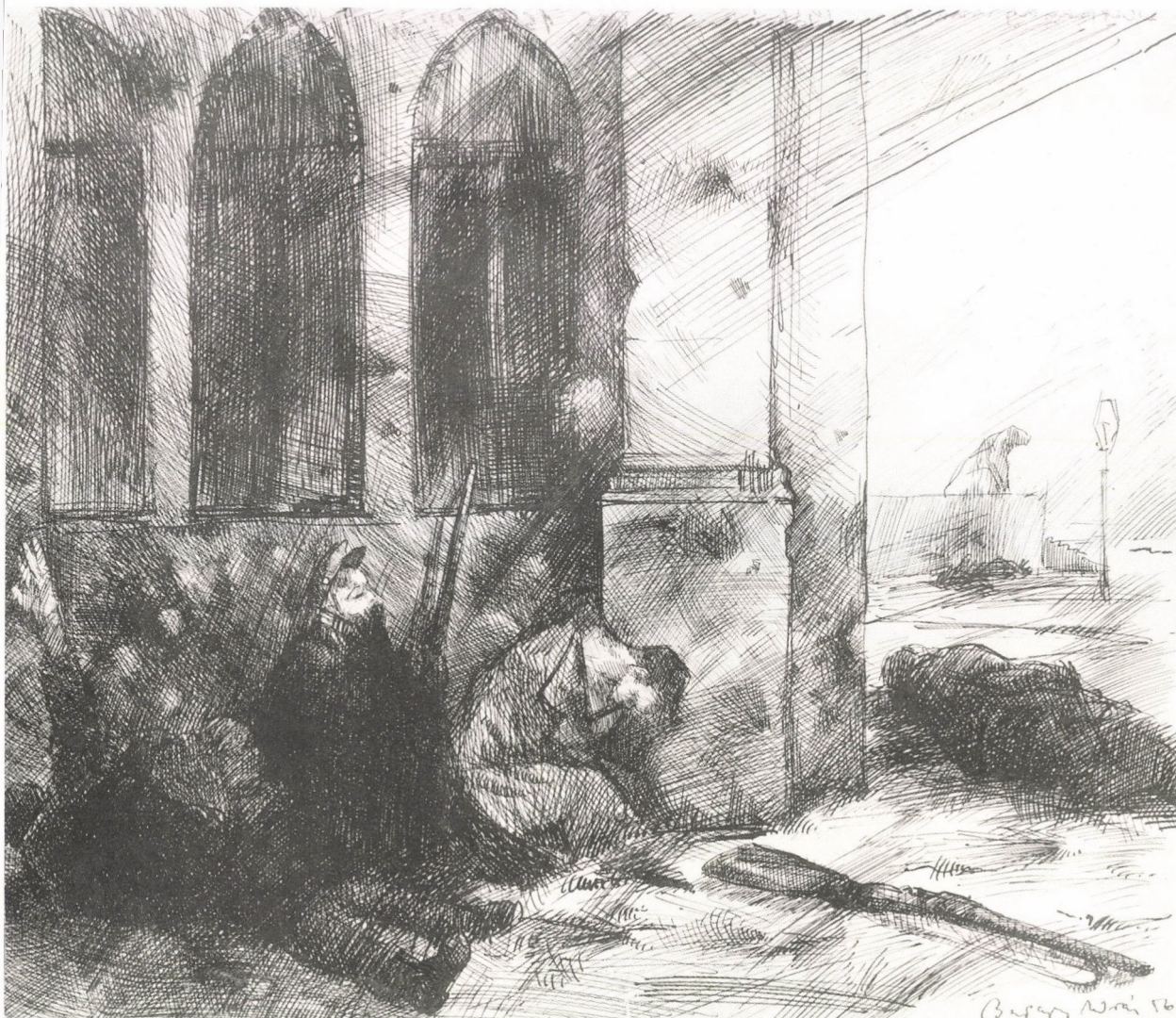
művészeti élet egyik sorsdöntő kérdése volt Magyaror-  
szágon, jelentős mértékben '56 eszméjéből táplálkozott,  
és össze is kapcsolódott vele közel három és fél évtize-  
den át.

Szem előtt tartva mindezt, különösen fontos említést  
tennünk Baranyay András 1956-os élményeiről, melyeket  
a Török Pál utcai képzőművészeti gimnáziumot éppen  
befejező fiatal művész töredékesen fennmaradt jegyzetei,  
visszaemlékezései és négy rajza örökített meg. Ez a  
„privát történelem” tudósít a látott szörnyűségekről,  
ugyanakkor a forradalom hevületéről is.

A kisméretű, kockás papírra lejegyzett visszaemléke-  
zések két részből állnak, és három nap – 1956. október  
21–23. – történéseit írják le.[3] A bevezetőnek szánt és  
teljes egészében fennmaradt első részből megtudhatjuk,  
hogy Baranyay 1956. október 21. és 22. egymást követő  
két napján egy-egy koncerten járt, melyek közül az első-  
ről feljegyezte, hogy „akkor még többet gondoltam (a  
koncetról – Sz. Sz. G.), de most már ennyit, kiverték az  
események az ember fejéből”. A másodikról pedig a  
következőket írta: „Az a kórus az olyan volt – méltó  
megemlékezés és nagyszerű zeneszerzés (?). Másnap  
este (vagyis október 23-án – Sz. Sz. G.) hallottam ma-  
gamban az egészet. Akkor értettem meg igazán, micsoda  
földöntúli erő rejtett abban a dallamban.” A zenei élmé-  
nyek tehát összekeveredtek a történelmi eseményekkel,  
így, ha csak áttételesen is, de Baranyay négy rajzára  
hatottak.[4]

Közülük az első három október 25-én délután, a par-  
lament előtti sortüzet követően, a Kossuth téren látottak  
alapján készült. Az elsőn elszórt cipők és „egy leszakadt,  
sárga kéz”,[5] helyszínen készült gyors vázlatai láthatók  
(1956: 1) a következő két, otthon befejezett rajz pedig az  
áldozatokat ábrázolja: „A parlament oldalán – meséli  
Baranyay –, az Országház falánál emberek üldögéltek.  
Először az volt az érzésem, hogy élnek. De le voltak löve,  
már nem éltek. Határozottan emlékszem, hogy egy tá-  
nyérsapkás, kezében puskát tartó figura úgy nézett ki,  
mintha csak szunyókálna. ... A mezőgazdasági minisz-  
terium előtt, a Rákóczi-szobor mögött körbekerített rak-  
tár, a metróépítkezés hordóival. Emberkupac, hosszú  
emberkupac volt ott. Még benéztem a térre, több hos-  
szúskás emberkupacot láttam. Emberek – hosszúkás  
kupacban! Megijedtem, nem mertem továbbmenni. Ha-  
zarohantam.” A körbekerített raktár, a hordók és az  
egymáson heverő holttestek imént felidézett látványát  
Baranyay szimbolikus erejű rajzokban is megfogalmazta.  
Az 1956: 2 kép háttérében ülő kőoroszlán, a sötét tónusú  
előtérben heverő halottak fölött uralkodva a parlament,  
vagyis az ország házának bevehetetlenségére, így az  
uralmon lévők hatalmának rendíthetetlenségére utal,  
míg az 1956: 3 kép halottai fölött húzódó szögesdrót a  
hatalom „láncait” és a bezártságot jeleníti meg, a távol-  
ban álló csupasz fa pedig a forradalom baljóslatú végét  
sejteti. Az utolsó, 1956: 4 című kép néhány nappal később,  
1956. november 10-én, Baranyayék lakásának köze-  
lében, a Németvölgyi úton látottak alapján készült. A  
képen „díszbe öltözött kocsik” és „földízített lovak”  
helyett, amint az akkoriban megszokott volt, „egy négy-  
kerekűn toltak föl egy halottat”. A rajz, a személyes  
élmények keretein túllépve, a forradalom eszméjének  
bukását, temetését ábrázolja. A továbbiak szempontjából  
pedig fontos megjegyeznünk, hogy Baranyay az utóbbi  
három képhez hozzáfűzte még: „Fantasztikus élmény  
volt ez, Goyát imádtam (*Háború borzalmai*), s ezeket  
Goyás rajznak szántam”.





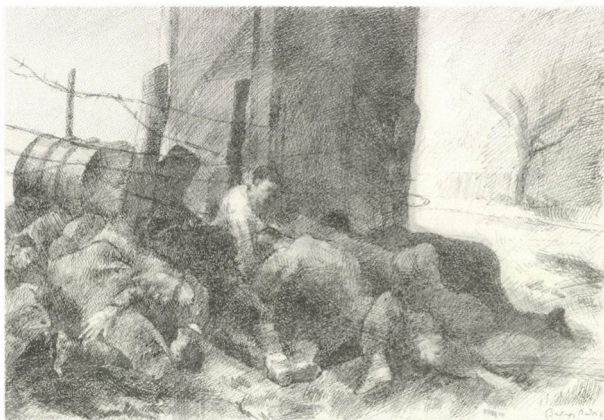
2. Baranyay András: 1956: 2, 1956. Sümei György 56-os gyűjteményében, letét

### Régiségek

Baranyay Andrást 1957-ben vették fel a Képzőművészeti Főiskola festő szakára. A felvételi előtt későbbi mesterénél, Bernáth Aurélnál járt, akinek többek között '56-os rajzait is megmutatta. Bernáth, Baranyay későbbi visszaemlékezése szerint, a rajzokról a következőket mondta: „... ott volt? Láta ezeket? Majd hozzátette: maga tehetséges fiam, úgyhogy föl fogom venni.”[6]

Baranyay az első évben Pap Gyula, majd a következő két évben Fónyi Géza növendéke volt. Főiskolás éveinek e korai szakaszából festmények nem maradtak fent, mivel a főiskola akkori szabálya szerint a megfestett vásznak – mai szemmel talán már különös módon – újra kellett alapozni, hogy ismét használhassák őket. Néhány fennmaradt fénykép azonban mégis segít képet alkotnunk arról, milyenek lehetettek ezek a korai munkák (*Portré, Csendélet*, 1958–59).

A Képzőművészeti Főiskola szemlélete egyértelműen a klasszikus, figurális művészetet és művészképzést támogatta. A mesterek, mint a Baranyayt tanító Pap,



3. Baranyay András: 1956: 3, 1956. Sümei György 56-os gyűjteményében, letét





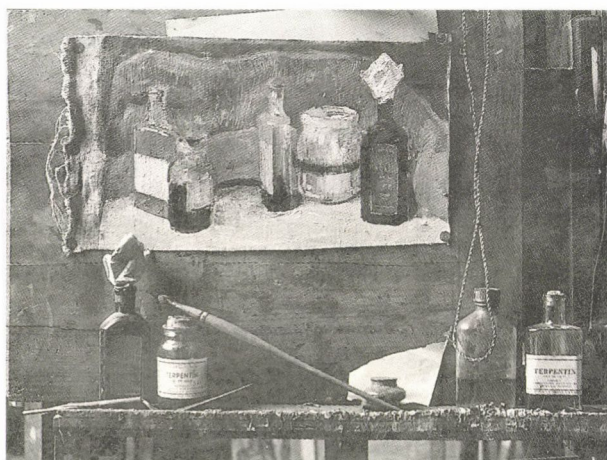
4. Baranyay András: 1956: 4, 1956. Sümegei György 56-os gyűjteményében, letét

Fónyi, majd később Bernáth Aurél, az akkori követelményeknek megfelelő művészetet oktatták és művelték, ami sok esetben akár korábbi tevékenységükkel való radikális szembefordulást is jelentett. Bernáth helyzete azonban különösen érdekes volt ekkor. Művészetéhez és pedagógiai tevékenységéhez, noha hivatalos szinten a

legkomolyabb elismeréseket kapta, egyfajta „ellenzéki” gondolkodást társítottak.[7] Így a nagybányai – polgári – festészet folytatójaként számon tartott Bernáth-tól tanulni egyszerre jelentett konzervatív, de kimagasló művészeti képzést, ugyanakkor egyfajta megbélyegzettséget is.[8]



5. Baranyay András: Szövőnők I., 1962, fényképen fennmaradt

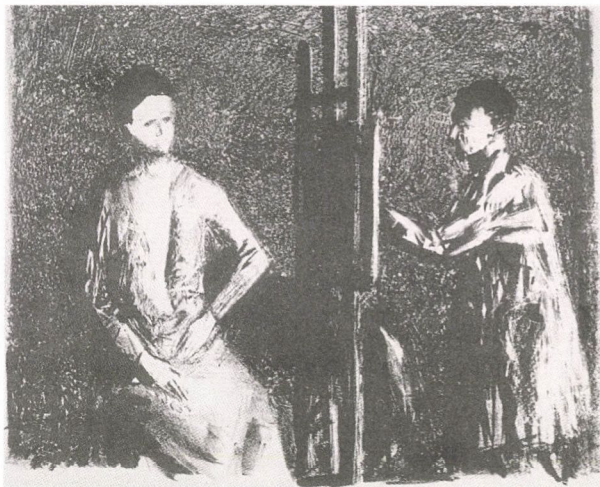


6. Baranyay András: Csendélet (főiskolai tanulmány), 1958–59, fényképen fennmaradt





7. Baranyay András: Portré (főiskolai tanulmány), 1958–59, fényképen fennmaradt



9. Baranyay András: Műterem, 1961.  
A művész tulajdona

Baranyay Bernáth Aurélt tekintette mesterének, akinél 1959-től tanult. A róla szóló feljegyzések néhol már-már túlzott tiszteletéről és elfogultságról tanúskodnak: „Szombaton 2 óra hosszat tudtam festeni. Kétségbeestem a gyenge eredmények miatt, de néhány fiatalkori Bernáth-kép megnézése visszaadta a hitemet.”[9] Visszaemlékezéseiben is hasonlóan nyilatkozik mesteréről, ugyanakkor beszámol arról, hogy viszonyuk lassan megváltozott, és kapcsolatuk feszültté vált.[10] Jórészt azonban e feszült viszonynak köszönhető, hogy mivel Bernáth a festészethez képest megvetette a grafikát, Baranyay épp ellenkezése jeléül kezdett el grafikával foglalkozni.[11] Főiskolai mesterek híján azonban, hiszen Bernáth tulajdonképpen nem igazán értett a grafikai technikákhoz, Baranyay a legnagyobb mesterekhez for-

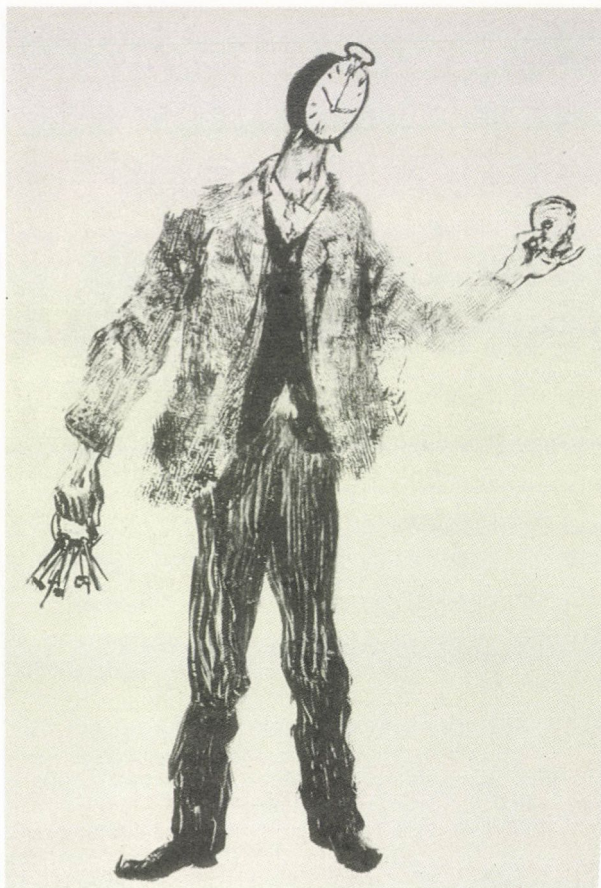
dult segítségért. Számos bejegyzés tanúskodik a változásról, és egyre világosabban fogalmazza meg érdeklődését olyan művészek iránt, mint Goya, Rembrandt[12] és Velazquez[13] vagy a magyarok közül Kondor Béla: „Kondor kiállítás megnyitója, Pilinszky szép beszéde (irgalmas szamaritánus, szeretet = észrevenni). Csodálatos kiállítás, ilyet még nem láttam. Zseni.”[14]

A főiskolán akkoriban készült, kissé didaktikus beállítású képein tehát már megfogalmazódik a nagy mesterek követésének igénye (*Szövőnők I.*[15]; *Szövőnők II.*[16], 1962), mely egyes festmények Goyás stílusán még inkább érzékelhető (*Műterem*, 1961; *Festő és modellje*[17], 1962[9.; 29. kép]), azonban különösen azokon a litográfiákon válik egyértelművé, melyeket Baranyay a grafikai műteremben egyedül kísérletezve készített. Egyik itt készült képén



8. Baranyay András: Szövőnők II., 1962, fényképen fennmaradt





10. Baranyai András: Cím nélkül, 1962. A művész tulajdona



11. Baranyai András: Mészárszék, 1965. A művész tulajdona

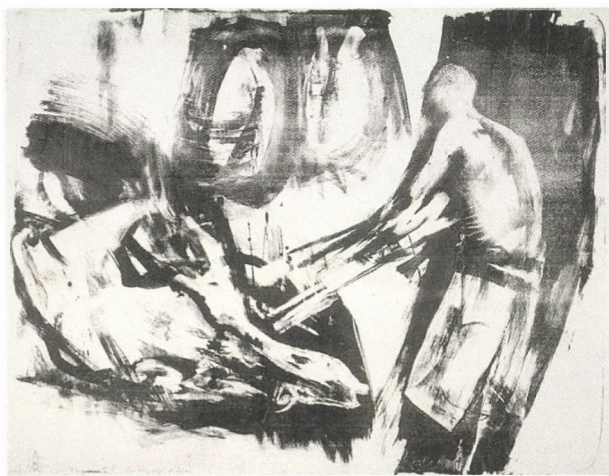
például a hivatalos művészet által és főiskolai körökben is teljességgel elutasított szürrealizmus hatása jelentkezik (*Cím nélkül*, 1962).

Az elragadtatottság tehát, amellyel „mestereire” tekintett, számos akkori és későbbi művére is nagy hatással volt. Az 1962-ben a festő szakot befejező, majd – a jövőbeni megélhetés biztosítása miatt – restaurátor szakra jelentkező művész számos képén és témáján Rembrandt (*Mészárszék*, *Mészáros*, 1965), vagy a modernek közül Picasso hatása érzékelhető (*Két nő*, 1962). A restaurátor szak ugyanakkor azért is vált érdekessé számára, mert a restauratori munka különböző fázisainak dokumentálásához szükséges fényképezés új technikát és lehetőséget jelentett.[18] Az életműben a későbbiekben kulcsfontosságúvá váló fényképezés azonban ekkor még csak utazások megörökítéséhez, dokumentáláshoz vagy egy-egy téma feldolgozásához bizonyult fontosnak. Jól példázza mindezt mészárszék témájú képeihez a vágóhídon készített fotótanulmány-sorozat, és az ezek hatását leginkább magán viselő mű (*Vágóhíd*, 1965). Egy másik, már a főiskolán készült fényképen a művész Altorjai Sándorral és Deim Pállal látható (*Barátaim*, 1962[25. kép]). A felvétel különlegessége, hogy Baranyay rövid időn belül ugyanarra a kockára kétszer is exponált. Így egy furcsa, szellemkép-szerű kép keletkezett, mely tíz-tizenöt évvel később, amikor erre a fényképre rátalált, nagy hatással volt egész további művészetére.

#### Néhány közbevetés

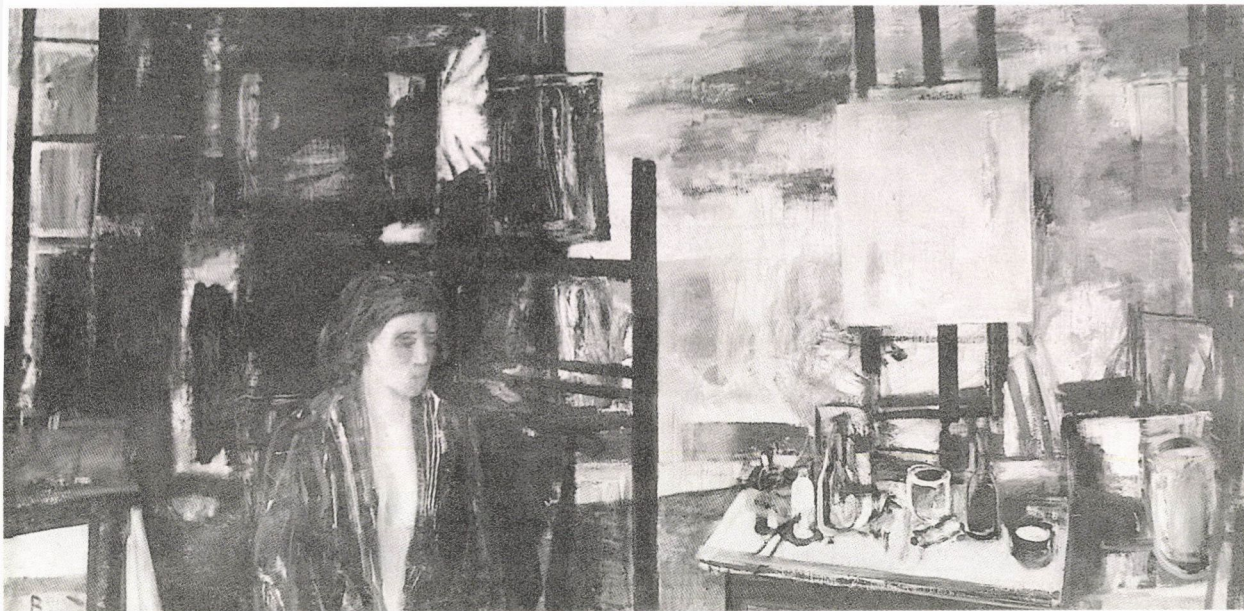
Főiskolás évei alatt [19] tehát Baranyay a festészet mellett egyre többet foglalkozott grafikával, amihez a múltból választott magának előképeket, valamint elkezdett fényképezni is. Mindezekről, csakúgy, mint kedvenc időtöltéseiről, feljegyzéseiből tudhatunk meg a legtöbbet.[20]

Ezek a kisméretű, barna füzetkék a fontos napi eseményeket, belső lelki történeteket, gondolatokat rögzítik, megrajzolva egyben Baranyay művészi pályájának korai szakaszát. Az olvasó számára egészen különös, olykor már zavarba ejtő a lejegyzett események részletességének és a hozzájuk kapcsolódó érzelmek mélységének



12. Baranyay András: Vágóhíd, 1965. A művész tulajdona





13. Baranyay András: Műterem (sötétség és fény), 1962. A művész tulajdona

ilyen mérvű ismerete. Ami harminc évvel ezelőtt egy ország számára fontos és aktuális téma volt, mint például egy futballmeccs („az oroszok elleni vereség – az egész meccs fölidegesített”[21]), Louis Armstrong koncertje („Este Armstrong a Népstadionban”[22]) vagy a különcnek és lázadónak számító hosszú haj viselése („Veszekedtünk a rövid és a hosszú hajról”[23]), az mára a hatvanas évek egy-egy szimbolikus emlékképévé vált. Amennyire azonban ezek a feljegyzések az előbbiekhöz hasonló történeteket személyes és fontos eseményekké alakították, úgy váltak művészi pályájának és személyes életének egyes fontos állomásai, kitapintható részletei bizonyos értelemben „közüggé”. E bejegyzések, egy-egy fényképhez hasonlóan, a megállított idő képei, olyan tények, melyek mentén írjuk átszűrte és elrendezte a történeteket. Így egy emberi élet vagy életszakasz formálódik meg az időben, a személyes jelent téve olvashatóvá, hogy aztán majd, az újraolvasás révén hirtelen múlttá transzformálódjék. Baranyay erről a következőket írja: „Borzalmas. Még sohasem gondoltam arra, hogy a jelen egyszer nagyon régi múlttá fog majd válni. Nem hiszem, hogy ezek a közeljövőben foglalkoztatnának, de mégis rossz tudomásul venni az igazat.”[24]

A feljegyzésekkel kapcsolatban ki kell röviden térnünk arra, hogy a hatvanas években Magyarországon a művészek részéről különösen nagy volt a belső – néhány esetben azonban a szó szoros értelmében vett – emigráció kényszere.[25] Baranyay feljegyzéseinek maga szabta, kényszerítő fegyelme vagy a „nagy mesterek” tisztelete, akiken keresztül régi korok művészete vált számára fontos mércévé, egy belső világ felé irányították figyelmét, mely egyben eltávolodást is jelentett az aktuális jelentől. De mi volt a kiváltó oka ennek az eltávolodásnak?

A hatvanas években a művészek csoportokban vagy kiállításokon való részvétele, illetve képeinek eladása bizonyos feltételekhez kötődött. Művésznek csak az számított, aki tagja volt a Művészeti Alapnak. Ennek

intézményein keresztül zajlott – és egyben ellenőrződött – egy-egy művész tevékenysége. A kérdésbe mélyebben nem belebonyolódva mindenestre elmondható, hogy az egyes kiállításokon való részvételből vagy a Művészeti Alapból való kizárás, és egy-egy művészpálya lassú ellehetetlenítése, állami segédlettel történt. Ez viszont nem jelentette, már az adott időszakban sem, a kortárs külföldi művészettől való teljes elzárkózást illetve azt, hogy egy-egy művész magánlakásokon vagy önköltséges kiállításokon ne mutatkozhatott volna be.[26] Az állam a hatvanas években a művészeti stílus alakításába is beavatkozott. Ez a főiskolán előírt, majd vásárlásokkal és kiállítási lehetőségekkel támogatott hivatalos stílusirányt jelentette. Minden ettől való eltérést egyedileg bíráltak el vagy egyszerűen hatalmi szóval tiltottak be. Egy művésznek tehát, ha nem akart a hivatalos művészetet követő és azt támogató alkotóvá válni, vállálnia kellett egyfajta száműzetést. Ennek több formája is lehetett: voltak, akik elhagyták az országot, voltak, akik saját személyiségüket kívülállásukkal emésztették fel, és voltak olyanok, akik a saját maguk szabta keretek között tartották távol magukat a hivatalos értékvilágtól. Utóbbiak esetleg, utazásaik alatt látott élmények hatására, a nyugat-európai művészet irányzataihoz csatlakoztak – vállalva ezzel egyfajta kirekesztettséget és hátat fordítva a hivatalos művészetnek.[27]

A hatvanas évek korábbiakhoz képest oldódó hangulatára és a sajátos magyar viszonyok jellemzésére egyaránt sokat emlegetett példa az *Új Írás* folyóirat 1961–62-es vitáikk-sorozata. A vita kezdeményezője Németh Lajos volt, aki a hivatalos művészet merev kategóriarendszereit támadva, az absztrakt és szürrealista művészet védelmében szólalt meg.[28] A vele vitába szállók elsősorban modernizmus értelmezését támadták a szocialista realizmus jegyében. A fentiekhez hasonló viták azonban nemcsak a nyilvánosság előtt, hanem a társasági élet egyéb színterein: a Képzőművészeti Főiskolán, kisebb presszóknak, kocsmáknak, lakásoknak is zajlottak.



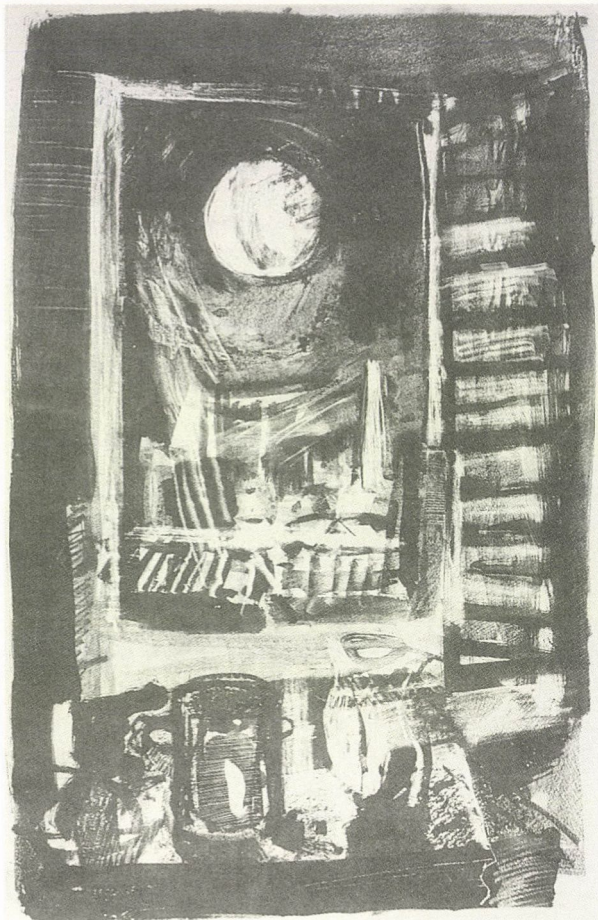
Ilyen volt a fiatal művészek között sokszor éles nézetkülönbségeket kiváltó absztrakt-termesztelvű vita is. Ez azonban az előbbiekhöz képest lényegileg más kérdéseket vetett fel! Amíg hivatalos szinten a viták politikai színezetet kaptak, ezek a baráti beszélgetések tisztán művészeti kérdésekről szóltak: a múlt, tehát egy konzervatívabb szemlélet megújító hatásáról, avagy a modern művészet útjának követéséről.[29] Baranyay feljegyzései közül néhány e viták érdekes pillanatait villantja föl, rögzítve véleményét, eligazítva minket akkori szemlélete és problémái között.

Állásfoglalása egyértelmű. Számára, mint írja, „minden absztrakt hívőben van valami bizonytalan.”[30] Másnapi bejegyzése pedig, mintha kiegészítené előző rövid mondatát, megállapítja, hogy „Goya különösen lélektanilag foglalkoztat, s nem társadalmilag (mint ahogy általában korához való viszonyát szokták kiemelni). Különös helyzete az absztrakt és természetelvű festészet között. Örökös formai küszködései. Életútját kicsit mindig bukással végződőnek érzem, bár a démonival való kapcsolata öregkori grafikáiban nagyon »termesztelvűnek« tűnik.”[31] Baranyay Goya iránti tiszteletéről már ejtettünk néhány szót, de ha elsősorban jelen vizsgálódásunk szempontjából nézzük a fentieket, úgy tűnik, a művész Goya példáján illusztrálja az absztrakció útjának követéséből eredő esetleges kudarcot, a valódi izgalmakat, a „démonival való kapcsolatot” pedig a természetelvű szemlélethez köti. A feljegyzések között később egy helyen olvasható még Baranyay legjobb barátjáról, Altorjai Sándorról a következő: „Sanyinál nagy meglepetés: Absztrakt képek (szerinte persze nem azok). Kicsit zavarosnak találtam újabb elméleteit”.[32] másutt pedig egyértelmű állásfoglalás a természetelvűség mellett: „Délután kint Jancsi műtermében az Eperresben. Estig tartó vita a természetelvű és absztrakt festészeiről. Csodálatosan hamar hagyta meggyőzni magát. Vajon ez az ő hibája, vagy a mi elméletünk ereje?”[33]

Megvolt tehát Baranyay számára a feljegyzések által vezetett, fegyelmezett élethelyzet, és megvoltak a mesterek, a hozzájuk kötődő természetelvű szemlélettel. Azok a témák pedig, amelyekkel ekkor foglalkozni kezdett, a szó szoros értelmében kéznél voltak: a kedvenc novellák és regények. Azok a történetek tehát, melyeknek az illusztrálásába fogott, így újabb kísérletek voltak, hogy a mindennapoktól eltávolodjék, vagy azokra csak távolról reagáljon. Ezért is tekinthetők ebben az időszakban legfontosabb munkáinak az olvasmányélmények alapján készült illusztrációk.

#### Illusztrációk

Számos bejegyzés szól arról, hogy az egyéb elfoglaltságok mellett Baranyay éppen melyik kedvenc regényét vagy versét olvassa. Visszaemlékezése szerint is, az akkoriban látott filmek mellett, olvasmányai jelentették a legtöbb izgalmat. Egy helyen illusztrációinak születéséről a következőket mondta: „Picassónál is állandóan érezni lehet, hogy ha nem jutott eszébe semmi, ő is illusztratív dolgokat csinált. Az ember érzi, hogy a témának sokszor nem nagy jelentősége van. Bevallom, nekem is nagyon jó ötleteket adott egy-egy történet ahhoz, hogy mit is csináljak. Olvastam valamit, és ha nagyon tetszett, megpróbáltam illusztrálni. Szóval így keletkeztek ezek a dolgok.”[34]



14. Baranyay András: Illusztráció József Attila: Külvárosi éj c. verséhez, 1965. A művész tulajdona

Legkorábbi illusztrációi az 1001 éjszaka meséihez készült monótipiák. Az európai kultúra számára közel kétszáz éve, a romantika korában felfedezett mese szövevényessége, illetve a mesék által elképzelt Kelet zsúfoltsága a legjellemzőbb Baranyay illusztrációira. A mese színhelyét, Damaszkusz városát ábrázoló képen, néhol konkrét épületrészekből, néhol csak e mesebeli világ városi zsúfoltságát sejtető sötét-világos tónusú részletekből építi fel a látványt.

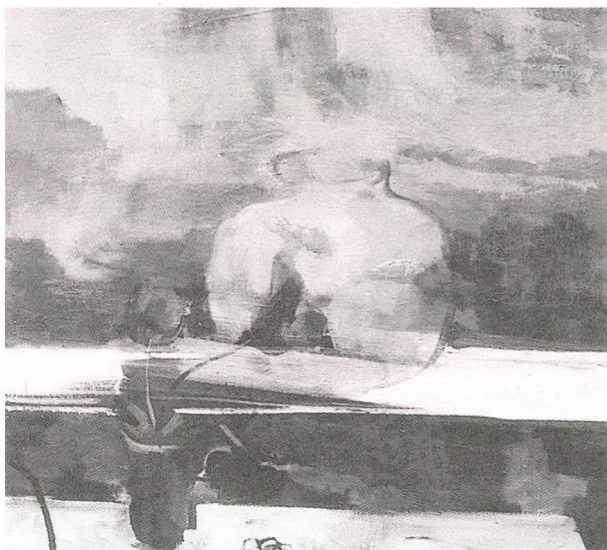
Hasonlóan részletgazdag és titokzatos *Zahár* arca és hatalmas szakállja is. Az akkoriban gyakran alkalmazott technika, a monótipia ötlete Csernus Tibor Cyrano de Bergerac *Holdbéli utazásához* készült illusztrációiból ered.

1964-ben feltűnnek József Attila *Külvárosi éj* című verséről írott feljegyzések, más részeket emelve ki azonban a versből (lidércet látó éjjeli őr [35]; egyszerre temetőnek és gyárnak látszó épületek [36]), mint a valamivel később elkészült litográfiák. Közülük az egyik a „*S olajos rongyokban az égen / megáll, sóhajt az éj; / leül a város szélénél. / Megindul ingón át a téren; / egy kevés holdat gyűjt, hogy égjen*” szövegrészt illusztrálja. A képen látható tárgyak kompozíciója Baranyay *Műterem* című festményén bukkan fel először (1962), majd ablak elé helyezve, később készült csendéletein is megjelenik (*Csendélet petróleumlámpával*, 1964; *Csendélet*, 1965), de a teljes kompozíció *Ablak* című litográfiáján ismétlődik meg (1965). A mű forrása Bernáth Aurél *Reggel* című festménye volt. Bernáth feltehetően



nem elégedett meg az eredetileg elképzelt ablakpárkány és asztal közötti átlós elrendezéssel, ezért átfestette és párhuzamossá igazította azokat, rajta hagyva azonban az átlós szerkesztés nyomait is a képen. A szigorú és precíz mester kompozicionális bizonytalankodása és ugyanakkor ennek vállalása minden bizonnyal megtetszett Baranyaynak. Ez az élmény, illetve a már említett kétszer exponált fotó izgalmas képi megjelenése így együtt vezetett el az egymáson elmozduló nyomatú *Csendélet*hez is (1965), majd később az elmozdításokat az átrajzolás vagy egymásra vetítés technikájával felváltó fotó alapú képeihez.

A hatvanas évek gyorsan terjedő szellemi irányzata, az egzisztencializmus hatott Baranyay Hemingway-illusztrációira is. A képek a novellák főhőseit kiszolgáltattott, teljesen magukra hagyott emberként ábrázolják, és így állítják szembe a halál szorongató fenyegetésével. Baranyay a litográfiákat később körbevágta és egy fehér kartonlapra ragasztotta fel, hogy az ábrázolt hősök magáraltaltságának és a környező világtól való idegenségének érzetét még inkább erősítse.[37] Hasonló hatás érezhető a Dante *Isteni színjátékának Pokol-fejezetéhez* készített litográfiákon. A súlyos köveket cipelő, vagy a baljós, sötét ég alatt vakarózó, csontváz-szerű emberek



15. Bernáth Aurél: Reggel, 1928. Részlet.  
Magyar Nemzeti Galéria



16. Baranyay András: Csendélet, 1965.  
A művész tulajdona





17. Baranyay András: Illusztráció E. T. A. Hoffmann *Brambilla hercegnő* c. művéhez, 1964. A művész tulajdona

sorsuk bevégeztetésére várnak. Az eddig látott illusztrációktól elsősorban könnyed, játékos ötletei és formái különböztetik meg az E. T. A. Hoffmann *Brambilla hercegnő* című novellájához és a *Szél* szimbolikus megjelenítéséhez készített grafikai lapokat. A művek kidolgozásán és egyes figuráin nem nehéz felfedeznünk Picasso hatását sem.

Az egzisztencializmus filozófiája végig nagy hatással volt Baranyay művészetére, és korai illusztrációihoz kapcsolódó szellemi kötelekként, a 70-es években, Kierkegaard filozófiájának felfedezésével bukkant fel ismét az életműben.

Baranyay András művészetében 1965–66-tól változás figyelhető meg. Az illusztrációk korszaka és a hozzájuk kötődő biztos belső világ érzete, amely izgalmas kalandozásokra is alkalmat adott, 1966-ban lezárult, és helyét egy stílusban kissé nyers, határozottan expresszív korszak foglalta el. Ez a rövid, egy-két éves időszak azonban egész addigi tevékenységét, témáit és stílusát is mélyen érintette. A változás érthetőbbé válik, ha mindehhez hozzátesszük, hogy a művész 1965-ben megkapta restaurátorai diplomáját, és a főiskola napi elfoglaltságot jelentő falai közül kilépve, a maga által irányított és megszabott módon kellett folytatnia művészetét. Ez, a tanulmányok után általában jelentkező elbizonytalanodás is kiváltó oka lehetett ennek a hirtelen váltásnak, melynek jelei az 1966-os feljegyzésekből is egyértelműen



18. Baranyay András: *Kezek és ujjak*, 1966. A művész tulajdona

kiolvashatóak: „Újból a litók foglalkoztatnak, néha egész elképzelhetetlennek tartom, hogy megint rajzolni tudjak”[38], vagy: „Úgy telnek a napok, mintha semmiben élnék. Így lesz ez egész tavasszal. A munkával se vigasztalhatom magam. Nem látom az utamat.”[39]

E rövid periódus alatt még egy fontos változás történik. Az eddig gondosan vezetett feljegyzések teljesen eltűnnek, és 1966 végétől a jegyzetfüzetek már lényegében csak a napi teendők rögzítésére szolgálnak. A hirtelen belülről kifelé forduló Baranyay stílusa ezzel egy időben szintén megváltozik, és a jelentkező, már-már vadnak mondható expresszivitás új fejezetet indít el művészetében. E korszak és következményei azonban már egy másik tanulmány témája kell legyen.

Sz. Szilágyi Gábor

## JEGYZETEK

1 A *Formalista művészek a formalizmusról* című nyilatkozatot 1956. szeptember 13-án, bő egy hónappal az októberi események előtt fogalmazta meg a New York kávéházban Anna Margit, Bálint Endre, Barta Lajos, Gadányi Jenő, Korniss Dezső és Rozsda Endre. A nyilatkozat egyértelműen a művészi szabadságuktól megfosztott művészek segélykiáltása volt (kiállítási és megélhetőségi lehetőségek ellehetetlenítése, „modernségük” semmibevétele stb.). (A nyilatkozatot l.: György Péter–Pataki Gábor: Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja. Budapest 1990, 136–137.)

2 L. erről pl. Németh Lajos teljes nyilatkozatát a Hatvanas évek című kiállítás katalógusában (Beszélgetés Németh Lajossal. Kérdező: Beke László), különös tekintettel a következő mondatára: „1956 emléke mindinkább világképi problémává, az emberi szabadság lehetőségének kérdésévé vált.” In: Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben (katalógus), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1991, 67–73., id. rész: 71. Egyébként a szabadság-probléma ilyen mérvű előtérbe kerülése egyik fontos előkészítője volt a hatvanas években elterjedő, és a mi szempontunkból különösen fontos *egzisztencializmus* számára (pl. Sartre,



Kierkegaard, Teilhard de Chardin), ami a személyes érintettség okán könnyen magára vonta a művészek figyelmét is.

3 Az első rész publikálatlan. A második rész (L.: Olyan titokzatosan éreztünk együtt, Baranyay András '56-os rajzai, följegyzései. LIMES, Tudományos Szemle, 1997/4., 59–65. Közreadta: *Sümegei György*) az október 23-i eseményeket részletezi, de Baranyay (a továbbiakban: B. A.), félve egy esetleges házkutatástól, az első két oldal kivételével megsemmisítette az írást.

4 A LIMES-ben megjelent (l. előző jegyzet) dokumentumok után közölt interjúban B. A. azt mondta: „A legfontosabb, ami engem érdekelt volna: aznap a Petőfi-rádióban Wagner-operát közvetítettek (1 felvonást) volna – de nem közvetítették. Csön-des volt a rádió”. (i. m. 60.)

5 Ez és a következő néhány idézet B. A. LIMES-ben megjelent interjújában olvasható (i. m. 60–61.).

6 Sz. Szilágyi Gábor: Interjú Baranyay Andrással, 1998. május. (Kézirat.) Az interjú további említése: Interjú

7 Izgalmas kérdés, hogy konzervatív tanári és festői attitűd-je ellenére Bernáth milyen szerepet játszott tanárként a kortárs művészet hatvanas-hetvenes évekbeli alakulásában. L. erről *Németh Lajos* nyilatkozatát: „A későbbi avantgardisták is vissza-emlékeznek, hogy például mit jelentett nekik Bernáth Aurél, mint tanár. Nemcsak Csernus, Lakner tanult tőle, hanem Kéri Ádám is. (...)”, majd *Beke László* kiegészítése: „Csernus számára már az 50-es évek végén, Lakner számára 1963–64 táján, Kéri Ádámnak vagy Méhes Lászlónak meg 1968–69 táján! Tehát ugyanaz a Bernáth átfog tulajdonképpen három generációt, amely egymásra épít, de el is tér egymástól.” In: Hatvanas évek, Beszélgetés Németh Lajossal, 2. jegyzetben i. m. 70.

8 Jellegzetes példája Bernáth kettős megítélésének *Frank János* nyilatkozata: „Más volt Bernáthnak a képzőművész szövet-ségi szerepe, ahol úgy hiszem elnök volt a Rákosi-korszakban is. Bernáth a kultúrpolitikus és Bernáth a festő – ez két külön ember volt, amennyiben ezt szét lehet választani. Festészetében nem látok olyasmit, hogy sokat változtatott a saját stílusán. Legfeljebb rossz lett a kép. Szocreál. Az 1956-os Bernáth-kiállítást viszont a pesti közönség a szabadság jelképének tekintette. A Bernáth-megnyitóra eljött Nagy Imre is. Éppen az MTI-nek telefonáltam. Azt kérdezte Fenyvesi Mária – korszolya- és gyorsíróbajnok különben –, hogy vannak-e ott nagy emberek? Mondom, hogy minek tartja, most jön föl Nagy Imre a lépcsőn (Nagy Imre akkor ki volt zárva a pártból). Nagy ember ez magának? Azt mondja, majd megkérdem a főnökömet. Akkor is egy ilyen forró hangulatú megnyitót volt, mint most szokott lenni, némely avantgárdnál, vagy transzavantgárdnál. Akkor Bernáthnál volt ekkora felzúdulás.” In: 2. jegyzetben i. m. (Hatvanas évek, Beszélgetés Frank Jánossal, kérdező: *Bán András*) 77.

9 Idézet B. A. feljegyzéseiből: 1961. július 8., szombat.

10 Az említett visszaemlékezések B. A. kéziratos interjújában olvashatók L. 6. jegyzet, Interjú.

11 B. A. erről így nyilatkozik: Bernáth „hatott, sőt, hát rettenete-sen hatott, ahogy így utólag visszanézek rá. Csak mondjuk, ha a litográfiákat nézzük, ugye azt meséltem, hogy egyszerűen megve-tette: a grafika az valami undorító, nem tudom én mi, az nem művészet! És én azért szálltam rá a grafikára, és azért kezdtem el a litót csinálni, mert tudtam, hogy ő utálja.” Interjú 1998. május 27.

12 Erről egy helyen így ír: „Nem festésbeli izgalma, hanem tárgybeli izgalma és történések kellene. Nem Cézanne – Rembrandt, Goya!” Idézet B. A. feljegyzéseiből: 1962. január 11., csütörtök.

13 „Velasquez és Goya képek összehasonlítása. V[elasquez] pazarul szép, G[oya]-t teljesen elnyomja. G[oya] pszichologikus-ságában tartja meg magát az összehasonlításban.” Idézet B. A. feljegyzéseiből: 1962. április 20.

14 Idézet B. A. feljegyzéseiből: 1962. augusztus 13., péntek.

15 „Szőnyegszövős kompozíció. Sehol nem találok hasznosí-tani valót. Roppant nehéz bontakozni komponálni” (Idézet B. A. feljegyzéseiből, 1962. március 27., kedd).

16 „Újabb szővőszék képe foglalkoztat. Gobelinek, az első képhez hasonló amorf absztrakt foltjai, egy v. két nő, mindez »bűvös« légkörbe foglalva bontakozik ki a sötét háttérből, mint egyes késői Rembrandt karcoknál. Talán kékes színek(et használják).” (Idézet B. A. feljegyzéseiből, 1962. október 9.)

17 „A festő és modell felét teljesen elpusztítottam. A festőt leültetem, talán jó lesz az, hogy most teljesen újra kezdhetem.” (Részlet B. A. feljegyzéseiből, 1962. március 17., szombat.)

18 Érdekes, amint B. A. a fényképezést a grafikával veti ösz-sze: „Kondor Béla úgy használta a fotó vegyszereket, mint a rézkarcnál a marató vegyszereket. (Savval fröcskölt, lemez-fixirrel fröcskölt papír; több egymásmagányomott lemez – több egymásrafényképezett negatív)” Idézet B. A. ötlet-naplójából, 1977. június 25.

A dolog érdekessége, hogy általában a fényképezést a festé-szettel szokás összevetni, mint olyan művészeti ágat, amelyik átformálta a hagyományos festészeti műfajokat (portré, tájkép, csendélet stb.), és hatással volt pl. az impresszionisták gyors ecsetkezelésére is. Baranyay ezzel szemben, hasonlóan a negatív-ról készíthető képek sokszorosításához, a lézkarccal veti össze azt. A rézkarc esetén a „negatív” maga a képek, amiről a nyomat készíthető. (A fotográfia és a grafika kapcsolatáról l. még *Szilágyi Sándor* írását, *Balkon* VII. évf. 1999/6. 7–10. (fotódosszié): „Mivel nem egyedi mű, a fénykép a képzőművé-szben nem a festészettel, hanem a sokszorosító grafikával rokon”. id. rész: 7.)

19 Főiskolás évek alatt az 1962–1965 közötti restaurátor sza-kot is érttem.

20 Ezek közé tartoznak a bejegyzések között egészen nagy számban szereplő koncertek, zenehallgatások, filmnézések.

Ugyanakkor, ami számunkra különösen érdekes, Baranyay vonzódása a zenei kompozíciók iránt már főiskolás éveit alatt kialakult. Egy különösen szép bejegyzés tanúskodik erről, mely a régi művészetek és a zenei komponálás iránti érdeklődését is bizonyítja: „Grünwald: Nem törődik a formákkal, csak érzel-meinek pontos kifejezésére használja őket. Zenei hatásokat ér el, mert egy művön belül több módon tud megnyilatkozni anélkül, hogy a kép egységét megbontaná (oltárképe a gótikus kat[edrálisok]-ra) emlékeztető csodás szintézis egy képen belül, Madonna, Keresztrefeszítés, Kr[isztus] feltámadása, mind külön zenei tétel.” (1962. június 16.) Zenei komponálás iránti érdeklő-désének egy másik példája: „Du. Laknernál beszélgetés. Hason-ló érdeklődést találtam nála is, »szerialis« rajzokkal foglalkozik. Zeneiség, egy-egy figura többszöri ismétlődése egy képen belül. Ő ezt a fénykép oldaláról közelíti meg. Én nem.” (Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1964. június 8., szerda.)

21 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1966. július 23., szombat.

22 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1965. június 9., szerda.

23 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1965. március 27., szombat.

24 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1962. január 27., szombat.

25 Néhány példa: 1964-ben Csernus Tibor Párizsba, 1965-ben Jakovits József New Yorkba és Szabó Ákos Párizsba, 1967-ben Altörjay Gábor Kölnbe emigrált.

26 Gondolok például az 1960-ban rendezett Vajda Júlia-kiállításra Mészöly Miklós lakásán, vagy Kassák Lajoséra, amelyiket 1967-ben, a Fényes Adolf teremben, »önköltséges« kiállításként rendezhettek csak meg.

27 Ez a kirekesztettség természetesen nem jelentett teljes ki-záratást a művészek számára. Az elsősorban a fővárosra figyelő kultúrpolitika engedékenyebbnek bizonyult a vidéki múzeum-ok kiállítási programjával és az ott kiállító személyekkel kap-csolatban is.

28 Az Új Írásban megjelent írások sorrendben:

*Németh Lajos*: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről. I. évf. 1961. 8. sz., 738–744; *Aradi Nóra*: Válasz egy vitacikkre. II. évf. 1962. 1. sz., 57–65; *Papp Oszkár*: A valóságábrázolás korsze-rűsége a képzőművészetben. II. évf. 1962. 1. sz., 62–65; *Rényi Péter*: Melyik Németh Lajosnak van igaza? II. évf. 1962. 2. sz., 165–170; *Molnárné P. Márta*: Képzőművészetünk formaproblé-mája. II. évf. 1962. 3. sz., 251–253; *Perneczky Géza*: Közízlésről és képzőművészeti műveltségről. II. évf. 1962. 3. sz., 253–256; *Kmetty János* levele Németh Lajoshoz. II. évf. 1962. 4. sz., 362–365; *Németh Lajos*: Válasz és hozzászólás. II. évf. 1962. 5. sz., 492–498; A szerkesztőség zárszáva. II. évf. 1962. 5. sz., 498–500.

29 A viták mélyebb ismerete vagy feltárása sokat segíthet a hatvanas-hetvenes években pályára lépő művészgeneráció indulásának és további pályájának tisztább megértéséhez.

30 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1962. január 30., kedd.



31 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1962. január 31., szerda.  
 32 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1965. március 18., csütörtök.  
 33 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1962. február 1., csütörtök.  
 34 Interjú 1999. febr. 3.  
 35 1964. április 20., hétfő. Az idézett rész: „s a babonás éjjeli  
 őr / lidércet lát, gyors fényjelet, –”  
 36 1964. március 3. kedd. Az idézet rész: „S odébb, mint bol-  
 tos temető, / vasgyár, cementgyár, csavargyár.”

37 „A Hemingway litókból a figurákat kivagdaltam és fehér  
 alapra ragasztottam. Így nagyon hatásosak, nagy részüknek jót  
 tett ez az új forma, úgy érzem, hogy ezek a dolgaim végleg  
 megoldódtak.” Részlet B. A. feljegyzéseiből, 1964. december 28.,  
 hétfő. B. A. az illusztrációkat lefotózta, és az elkészült nagytá-  
 sokat beragasztotta Hemingway-kötetébe.

38 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1966. január 8., szombat.

39 Részlet B. A. feljegyzéseiből: 1966. február 26., szombat.

## PICTURES, WRITINGS, DOCUMENTS THE EARLY WORKS AND WRITINGS OF ANDRÁS BARANYAY (1956–1966)

András Baranyay, painter and graphic artist, was born in 1938 in Budapest. He graduated at the Secondary School of Fine Arts in 1956, then spent a year at the United Pharmaceutical Factory at Kőbánya as a stock-keeper and machine operator. He was admitted to the Hungarian Academy of Fine Arts in 1957 where in the first two years he was the student of Gyula Pap and Géza Főnyi and later Aurél Bernáth. He received his degree in 1962. Between 1962 and 1965 he studied restoration at the same Academy, planning to earn his income as a restorer. His first solo-exhibition was organised at the Young Artists' Club in 1965, Budapest. Since 1966 he regularly exhibited with the young avant-garde artists: he participated in the exhibition of the Young Artists' Studio in 1966 and was also present in the exhibition hall of the IPARTERV (Building Design Co.) in 1969 which was considered revolutionary at the time.

Towards the end of the sixties András Baranyay developed his own artistic style and method. From the moment he got acquainted with the work of the ancient masters (Goya, Grünewald, Rembrandt, Velazquez) he was greatly influenced by their wisdom and learning; their artistic achievement helped him to create the intellectual background of his own art. His work at the time consisted mainly of manipulating photos or photocopies by long exposure, mounting and corroding the negatives or redrawing and repainting the enlargements. His pictures, despite of the modern technique, often have a kind of antique touch which is amplified by the small scale and the oval frames. His art has always been deeply influenced by the work of the existentialist philosophers and Søren Kierkegaard's writings.

Hungarian art criticism and public opinion began to recognise Baranyay only after the change of the regime. His highly personal style, the difficulty of categorising his work, and the fact, that the socialist regime marked his work avant-garde (with the connotation: opposer) explain this previous negligence. Baranyay's first retrospective exhibition, which passed in relative silence in the shadow of the changes of 1989, was organised at the István Király Museum in Székesfehérvár in 1989, following some earlier articles and the small book of his friend, Dezső Tandori titled *Baranyay* (1979, Publishing House of the Foundation for Fine Art) and numerous one-man exhibitions. In the nineties he became more and more appreciated: he was appointed teacher at the Academy of Fine Arts in 1990, became member of the Széchenyi Literary and Art Academy in 1994, his oeuvre was shown at the Ernst Museum and a comprehensive catalogue of his works was published in 1998. In 1999 as a recognition of his lifetime achievement he received the Kossuth Award of the Hungarian Republic.

András Baranyay's art has kept its own character during all his life, remaining pure art in the classical sense of the word, independent of the market and art trade, and the art galleries that became fashionable in the 90's. In this sense his art is characteristically Eastern- and Central European, as it appeared before 1989: a consistent system of thought, free from material interests, deeply rooted in the tradition of its homeland but provoking significant philosophical questions and promoting universal human values. The following essay intends to introduce his oeuvre together with the relevant Hungarian publications and documents. (For further information see: Gábor Sz. Szilágyi: *Silhouettes, De l'art d'András Baranyay*. In: Exhibition Catalogue of András Baranyay, 1998, Palace of Art, Budapest)

Following the revolution of 1956, at the beginning of the sixties the influence of the socialist realist style was still prevalent and the groups of artists opposing the official values were not yet formed. After the few years of silence, however, the spiritual and artistic revival began. The main scene of the birth of the new movements was the Hungarian Academy of Fine Arts, even though the Academy supported the classical figurative art. The most influential professor was Aurél Bernáth whose position was especially interesting: although he received the highest official awards, he both as an artist and a teacher was seen as a member of the opposition. In many respects he was considered a follower of the well-established tradition of the Nagybánya School, and learning from him meant a conservative but outstanding professional education, but also a kind of detachment from the prevailing custom.

The four drawings made by Baranyay in October 1956, the year before beginning the Academy, and the accompanying notes are to be simultaneously published for the first time in the present study. In the drawings the 18-year-old artist depicted some of the events of the revolution from the 23<sup>rd</sup> October to the 4<sup>th</sup> November 1956. Three of these drawings illustrate the events taking place on Kossuth Square in front of the parliament building. The first is a quick sketch of scattered shoes and a torn off yellow hand. The other two drawings were finished at home, and show one of the most dramatic episodes of the revolution. The crowd demonstrating on the square was shot at from the top of the neighbouring houses in the morning of 25<sup>th</sup> October. When Baranyay went for a walk in the afternoon the bodies of the hundreds of victims were still lying there on the ground. His drawing shows the dead scattered around in the foreground of barbed wire fences or under the unaffected stone lions guarding the stairs of the Parliament – a symbolic reference to the impenetrable stronghold of the state and the weakening of the revolution. The fourth picture, drawn some days later on the 10<sup>th</sup> November, shows a funeral, symbolising the death of the spirit of the revolution. The archetype of these drawings is to be found in Goya's graphic series *The Disasters of War*.

Another section of the present publication still dealing with the year 1956 introduces Baranyay's notes written a few months after the revolution. The text can be divided in two parts. The first recalls the events of the two days preceding the 3<sup>rd</sup> October when Baranyay went to two concerts, while the second part describes the happenings seen on the streets while walking home on the afternoon of 23<sup>rd</sup> October. The fact that the artist, fearing the possibility of a house search, has destroyed the rest of his notes, sadly illustrates the atmosphere of the years following the revolution.

Baranyay was admitted to the Painting Department of the Hungarian Academy of Fine Arts in 1957. From 1959 he attended the classes of Bernáth, but soon turned his back on the artistic character and human personality of his professor. It was at this time, however that he discovered some great artists of the past such as Goya, Grünewald, Rembrandt and Velazquez, and inspired by them he started to occupy himself with graphic art, which was distrusted by his academic master. Between 1961 and 1966 Baranyay used to take notes daily in some small notebooks. Similarly to the notes of '56, these notes are published for the first time. The text helps us understand the difficulties of a young artist's career and inform us about life at the Academy,



including conversations among students, between the students and Aurél Bernáth, and the students' opinions and disputes about art. Baranyay also put down his views on some important exhibitions, his ideas for future pictures, and his literary and theatrical experiences together with his impressions on the operas, movies and concerts he attended, which provide a personal account of the frequent and high-quality cultural programs of the time. The notes of varying length are the most exact documents of the period. This "diary" also consist of descriptions of three journeys abroad that deserve a special attention concerning the Hungarian conditions of the communist era (travel to Western Europe had only been allowed every three years, foreign currency was strictly limited and before a journey everyone had to apply for passports). Baranyay travelled to the Soviet Union with a group of his fellow students. The description of the euphoria of seeing the French impressionist and avant-garde paintings at the Pushkin Museum demonstrates the degree of isolation and the lack of information characteristic of the period, and the sensitivity of young people to everything new. The notes Baranyay wrote during the two trips to Prague and a longer one to Italy, illustrated by his photos, are important sources, bearing in mind that foreign journeys were considered nearly mythical at the time.

In 1962 Baranyay took his degree in painting, and in the same year was admitted to the Department of Restoration that he chose because of financial reasons. His interest in photography dates back to this time, although at first he only used it for graphical and pictorial subjects and in order to document the works he restored. One of his early photographs should be mentioned in connection with the later development of his career. In the picture (*My Friends*, 1962) the artist can be seen in the company of painters Sándor Altorjai and Pál Deim. The speciality of this photo is that Baranyay exposed on the same negative twice within a short period of time, which resulted in a strange, ghost-like image. When ten or fifteen years later, he found this picture by accident, it made a such a strong impact on him, that the effect of the experience can be traced in his latter work.

The graphical works of the artist in this period consist mainly of illustrations for the novels, short stories and poems mentioned frequently in his notes. One of the most important illustrations, the composition of which will appear in many of his later pictures (*Studio*, 1962; *Still Life with Paraffin Lamp*, 1964; *Still Life*, 1965) was drawn for a poem by the famous Hungarian poet Attila József. This composition, reappearing in the lithography titled *Window* (1965), was inspired by a painting by Aurél Bernáth (*Morning*). Probably unsatisfied with the diagonal arrangement of the windowsill and the table depicted, Bernáth had repainted them parallel to each other, leaving the traces of the original diagonal composition visible. The strict and accurate master's acceptance of his own hesitation must have impressed Baranyay. This experience and the twice-exposed photograph mentioned above led to the *Still Life* (1965) in which the same image is printed twice on one another with a slight shift. Continuing his experiments with such double images suggesting movement, Baranyay later began to adapt photographs manipulated by drawing. Taking one step further on this path, Baranyay arrived at the pictures of two negatives placed on one another blown up at the same time.

Existentialism, the rapidly spreading philosophical movement of the sixties, has always had a great impact on Baranyay's art. Together with the style of Picasso, existentialism was the most influential concept reflected in his early illustrations for the works of Hemingway, Dante and E. T. A. Hoffmann. When Baranyay discovered Kierkegaard's philosophy in the seventies, the theme of existentialism reappeared in his work.

The period of making illustrations suggesting the secure inner world of the artist was over by 1966, and was replaced by a short period of experimenting characterised by an expressive style. This time witnessed another important change in the life of Baranyay. After graduating from the Department of Restoration in 1965, the artist gave up writing detailed notes, and from the end of 1966 he only recorded his daily work. The introvert Baranyay became more open and introduced a kind of wild expressiveness into his work, thus opening a new chapter in his oeuvre.

## FÜGGELÉK

### 1956-OS FELJEGYZÉSEK

#### I.

Nem pont ott kezdem el, ahol kezdődött, hanem 2 nappal előbb, mert ekkor hallgattam először nagy zenei misét (ma úgy néz ki, hogy az volt az utolsó is). Mindegy. A Mátyás-templomban volt, és jó korán megérkeztem, még arra is emlékszem, hogy melegen sütött a nap. Mészáros-sékkal találkoztam, ők lefelé jöttek, a mama mondta, hogy:

– Mész a „Koronázási” misére? Mondtam, hogy igen (az Esztergomi misét adták elő), nem szeretek vitatkozni, nekik ez úgyis mindegy.

A templomban kevesen voltak még, gondolkodtam, hogy a kórus alá menjek-e, vagy előre, hol lehet jobban hallani. Inkább a nyugalmat választottam, és hátramentem egészen oda a főkapu lépcsőjéig. Van ott kétoldalt egy kis beugró, a jobboldaliba beálltam, aztán mikor már tudtam tájékozódni a sötétben, beültem egy olyan nagy faragott székbe, biztos nem használták, azért volt odaállítva. Lényeg az, hogy ott helyet foglaltam és vártam.

A sötétben jött egy öreg bácsi, úgy látszik, tudta, hogy ott van az a szék, mikor aztán meglátta, hogy ül benne valaki, gyorsan elcsoszogott. Egész nevétségesen gyorsan. Lassan gyülekeztek aztán az emberek.

Volt egy kis gregorián bevezető csak orgonával, aztán megkezdődött a mise. Jók voltak az énekesek.

Akkor jöttem rá, hogy alig értem meg a romantikát. Ez olyan, hogy most kezdem szeretni Lisztet, és most találom nagyon szokatlannak. Túl szaggatott. Elindul és megtörik, de érdekes, hogy csak az elején nem tudtam élvezni. A végén majd megvadított. Volt benne egy Lohengrin hangulatú rész. Nem tudom, mikor íródott, de könnyen elképzelhető, hogy nagy rokonság van köztük. Ugyanazok a fúvósok és légies dallamok. Szóval egészen hasonló.

Akkor nyilván többet gondoltam, de most már ennyit, kivetkék az események az ember fejéből.

Hétfőn estére vett az öcsi jegyet Lajos karnagy oratóriumára. Az aztán várakozás volt. Minden ami új, szinte lenyűgöző hatással van rám. Olyan izgatottan vártam ezt a délutánt. Persze elengednek-e a gyárból vagy sem.[1] Sok szünet volt az előtte való hetekben s akkor hétfőn kezdtünk megint rendesen dolgozni. Nem jött meg az engedély az analitikáról, pedig az oldat már meg volt keverve, szóval teljesen készen álltunk és vártunk. Kicsit féltem, hogy esetleg sokáig tart majd a töltés és nem engednek el, Sanyi viszont biztatott, hogy egész biztosan kész lesz idejében. Igaza lett, vígan kész lettünk, el is engedtek, sőt azt is mondták, hogy jobb most elmenni, mint majd a rendes gyártás idején.

Lett is aztán rendes gyártás!



Lényeg az, hogy előbb eljöttem. Untam magam, a harminchatossal elmentem egészen a végállomásig. Sötét volt már, aztán felszálltam egy bőrlüles, visszafelé menő kocsira és nem is akartam átadni a helyemet senkinek sem. Kevesen is voltak aztán. Az ablakba oda volt téve olyan sztaniol galacsin, már el is felejtettem, aztán útközben az ölembe gurult. A végállomáson eldobtam. A többi gyorsan ment, korán odaértem a belvárosi templomba. Nagyon hamar találkoztam Olgával, beálltunk egy bolthajtás alá, elég elől. Sanyi „araja” is ott volt.

Unalmas, mikor várakozni kell.

Aztán végre elkezdődött.

Nagyszerű volt. Komolyan mondom, olyan szépen fölépített, jószövegű oratórium volt, még Kodály kantátaival is össze lehet hasonlítani. Volt benne egy kórus, nagyszerű volt. Kánon, de olyan szép is, szóval monumentális volt, fölért egy Händel művel. Komolyan ez a véleményem.

Hát ne félj és ne csüggedj, írva van.

Mert van néked vezéred, Jézus az.

Ez volt a szövege. Szédületes volt. Semmi erő nem maradt belőle az első részből, szép volt, de túlságosan megfontolt, szerkesztett. A nándorfehérvári csata olyan lapos volt, hogy – laposabb már nem is lehetett volna. Kár érte. Olyan téma. És pedig megtudta volna csinálni az, aki olyan kórust írt. Bőven!

Szóval kicsit csalódtam, de az eleje kárpótolt, egész este bennem élt ez a dallam.

Nekik tetszett. Őcsinek is. Nahát, akinek a fúvószena tetszik. Meg hát ugye énektanárja is.

Nem baj.

Az a kórus az olyan volt – méltó emlékezés és nagyszerű zeneszerzés (?). Másnap este hallottam magamban az egészet. Akkor értettem meg igazán, micsoda földöntúli erő rejtett abban a dallamban.

## II.

[1956.] Okt. 23.

(Unalmas volt a gyár.)

Úgy vágyódtam az után, hogy főiskolai hallgató legyek. Olyan időkben. Akkor talán több jogom lenne a forradalomhoz.

Forradalom. Szépen lassan erjed a dolog, a diákok mindig gyüleseztek, az írók is mozgolódtak. Délután a gyárban tudtam meg, hogy a város tele van kokárdás diákokkal. Új március 15-e. Gondoltam, amolyan nagy hazafias lelkesedés.

Mentem haza a trolival, 2 lánnyal. Borzalmas ez. Ilyenkor úgy szeretnék hallgatni, esetleg magamban vihogni rajtuk. S ehelyett butákat kell beszélnem, mert hát okosat nem lehet.

Szerencsére előbb kiszálltak. Milyen jó volt, hogy egyedül mentem tovább. A Körút sarkán rendkívüli kiadást árult egy rikkancs. Furcsa, gondoltam. És kíváncsi lettem.

Elérkeztünk a Kálvin-térre. Sötét volt. Az emberek nyüzsgő fekete tömeget alkottak, s amint láttam tényleg csak nyüzsgötek.

Tűzoltó autó kanyarodott be a térre, mögötte 2 teherautó diák, bekerítették, elállták az útját. Vitatkoztak. A tűzoltók ellenkeztek is meg nagyon barátságosan meg is adták magukat. S én még mindig nem értettem semmit az egészből.

Sündörögtem, meghallottam ezt-azt.

– A stúdió ég!

Igen. Nyilván ezért jöttek a tűzoltók.

– Persze a tömeg közé akartak spriccelni.

Ezt is mondták.

– Mi van itt? – kérdeztem végre egy mogorva tekintetű embertől. (Általában azon az estén mindenki mogorva volt, nem törődött semmivel, olyan titokzatosan éreztünk együtt s akkor még nem tudtuk, hogy mindenki velünk érez.)

A kérdésre a mogorva úr úgy nézett rám, hogy nem szólt semmit. Mindebből úgy tudat alatt megértettem mindent, s a valóságban olyan voltam mint a sült hal, sodródtam, aztán megindultam a Rádió felé...

## JEGYZET

1 Baranyay az Egyesült Gyógyszergyárban dolgozott ekkor.

## UTAZÁS A SZOVJETUNIÓBA

[1961. július] 27. csüt[örtök] 9-kor Nyugati p[álya]-u[dvar]. 10-kor indult a vonat. Gyorsvonattal Záhonyig. 7-kor érkeztünk oda. Magyar útlevélvizsgálat. A vonatot lassan átvitték a hídon, ahol nagy orosz figyelőállások voltak, még alulról is átvizsgálták a kocsikat. [Az] ablakokat fel kellett húzni, orosz katonák vigyáztak ránk, amíg a nagyon udvarias fiatal tiszt átnézte az útleveleket. Fél óra múlva továbbmehetett a vonat és kb. 8-kor állt meg Csapon. Itt már 10 óra volt. Újabb hosszú várakozás, először a peronon, majd a jelképes orosz vámvizsgálat után majdnem 2 órát lődöröghettünk az állomáson és a város főterén. Első élményeim az automata tej és kenyérüzletekről, megkapom a rubelek egy részét, borzasztó másolatok a váróteremben, nagy tömeg mosakszik a WC előcsarnokában (itt kezdődnek az út végéig tartó újabb és újabb élmények az orosz illemhelykombinátokról). Mégis az egész pályaudvar nagyon tetszett (talán az utazás szeretete okozta ezt), volt valami nyugati jellege a múlt századi öltözet hordároknak, az idegen feliratok zsúfoltságának (nálunk sokkal klasszi-

kusabb nyugalomú feliratok vannak), az érthetetlen beszédnek. 11 felé végre beszállhattunk a termes hálókocsikba. Most még viszonylag kényelmesnek tűnt, csak a többnapos utazás végén vált elviselhetetlenné.

Felső ágyon feküdtem, s végre elkezdődött az utazás a teljesen ismeretlen területen.

Nagy örömmel fedeztük fel, hogy a hold legnagyobb fényével süt, és mindent láthatunk éjszaka is.

Munkács holdvilágos síkság közepén emelkedett, kis falu, pályaudvar, távolabb alacsony hegyen vár körvonalai látszottak.

Lassan kezdtek feltűnni a hegyek – síkságból kiemelkedő kúpok –, egyre sokasodtak. A Kárpátok elején nem sokat láttunk, mert a meredek oldalakon kívül semmi sem látszott. De mikorra már jól bent jártunk a hegyek közt, csodálatos tájak bukkantak fel, így a holdfénynél talán még szebb volt minden, mint nappal. Óriási kanyarokkal ment fel a vonat, két villanymozdony húzta, gyorsan tűntek fel a völgyek – tágulva és szűkülve –, fehér utak keresztezték a síneket, itt fehér és feketére



festett csíkos kapukat és sorompókat lehetett látni, kis hegyi házak álltak a völgyekben – faházak szalma vagy zsúpfedéllel –, lent, rengeteg kő között gyorsan folyó, szélesebb folyók látszottak, nagyon sekélyvizűek, hullámosak, széles homokos-köves partjuk volt. Kopár, zöld füves hegyeket nagyon dús erdők váltottak fel, a két mozdony erős reflektora kerek fénykört vetett maga elé, ebben tisztán látszottak a fák, sorompók, sínek, a közelítő viaduktok, melyeken nagy zajjal száguldott keresztül a hol felfelé, hol lefelé haladó vonat, lent az újra és újra megjelenő folyók kanyarogtak, néhol a nappali élet nyomait mutató félbemaradt építkezések, a sötétben piros és zöld lámpák kissé távolabb talán katonai táborokat jeleztek, alagutak következtek, melyek furcsán tiszták voltak belül, és bizonyos időközönként kis fiülék voltak a falba vágva, aztán újra erdők között robogott a vonat, csendesebb lett, a szűk völgyből kitágult a látóhatár, és a halvány világításnál messzire el lehetett látni, erdők, hegyek, lejtőbb fekvő völgyek fölé, amíg megint hozzánk nem kanyarodott egy meredek, újabb rövid alagúttal, megint hosszú viadukt, majd áthatolhatatlan sötét erdő csak a mozdonyfénnel kifúrva, a holdat eltakarták a fölénk magasodó falak, amíg ki nem értünk egy fennsíkra, amit elöntött a fehér és kék fény, – majdnem kopár föld, néhány fenyőfa, egy faház, fenyőfa, nagyobb hegyek, éreztem hogy már magasan járunk. Sötétebb erdős állomáson szinte észrevétlenül állt meg a vonat. Itt két embert is lehetett látni, végigkalapálták a kerekeket, észrevettem, hogy közben a mozdonyokat is kicserélték, tovább indult a vonat, hideg volt, pár kopár mező jött még, a hold alig világított már, észre sem vettem, hogy elaludtam, csak arra ébredtem, amikor megint állt a vonat. Nagy hármass csarnokban hűvös reggeli levegő volt, világos. Lvovban voltunk. Elmenőben nagy kupolás templomot láttam, néhány utcát is, majd mezők következtek, és újra elaludtam.

Reggeli, ebéd, közben beszélgetés Lajossal, a tolmácsunkkal, a leningrádi viszonyokról. Ízlettek az ételek, különösen a tea. Most jöttem csak rá ennek az italnak a csodálatos tulajdonságára, finoman élénkítő hatására, aminek annyi csodás élvezetet, jóleső odafigyelést köszönhettem Moszkvában és Leningrádban, s emellett ízet is csak itt kedveltem meg igazában.

Délután két orosz kolhoztag szállt fel, potyáztak, de amint láttam, a kalauz teljes segítségét élvezték. Első szavaik nekik is, mint majd később még sok oroszoknak, akikkel beszélünk, a háború volt, s a dicsekedés, hogy mennyi orosz autót használnak Magyarországon. (Az egyik sofőr volt.) Megnyerő emberek voltak.

5 óra felé Kijevbe érkeztünk. Jólesett a hosszú, bezárt út után megmozgatni a lábunkat. A nagy felüljárón át kimentem az előcsarnokba, közben azonban nyomasztó élményben volt részem. A váróterem okozta ezt, melybe csak véletlenül pillantottam be, de legalább 3 percre az ajtóba marasztalt a látvány. Kb. három emelet magas óriási terem volt ez, falai fehérre festve, néhány korinthoszi féloszloppal tartották a teljesen sima, s nagyon magasanlevőnek ható mennyezetet. Lent hatalmas faragott fapadok álltak egymásnak háttal, emberekkel tömve. Sosem láttam még szerencsétlenebb építkezést, hogy hogyan lehet a legnagyobb és borzalmasabb hatást elérni az ember feje fölé nehezülő üres térrel.

A pályaudvar előtt rémes náció, nem rongyosak, csak piszkosak és elhanyagoltak, megbámultak minket, miközben mi a hegy tetején csillogó arany kupolás tornyokat néztük. Másnak képzeltem Kijevet, s még nagyobb volt a csodálkozásom, amikor a vonat az állomásról

kikanyarodva (nagy állomás volt), átment a Dnyeper hídján. Alattunk folyt a hatalmas víz, partján strandolók tömegeivel, fölöttük pedig meredek erdős hegyoldal, elhagyatott templomokkal és kolostorépületekkel. Én Kijevet síknak képzeltem.

A pályaudvarról a vonat visszafelé indult el. Most már végképp elvesztettem tájékozódási képességemet, úgy tűnt, mintha visszafelé mennénk, mégis másnap reggel már Moszkva alatt néztük a faházak hosszú sorait a vonat mellett, s felbukkant az első barokk felhőkarcoló is, majd újabb faházak következtek, mögöttük több nagyobb épülettel, s már bent is voltunk a pályaudvar csarnokában, mely a Nyugatihoz képest sokkal tisztább, és sokkal elhagyatottabb volt. 2 busz várt ránk, a vezető első tanácsa az volt, hogy vigyázzunk a zsebeinkre.

A belváros nem okozott meglepetést, ilyet vártam. Elmentünk a Kreml sarka mellett, egyelőre még nem tudtam tájékozódni, a közlekedést néztem, meg a házakat. A faház-felhőkarcoló együttes itt is végigkísért, széles utak, tömeg, Muhina nagy szobra, mintha kis acéltéglákból lenne összerakva, borzalmas diadalkapuk, és a sárgatéglás, unalmas épületek sorozata. Mindenütt ugyanaz. Fél órai autóbusz út végén érkeztünk a szállóhoz. Öt ágyas, félig kényelmes szobát kaptunk, az asztalon sárga, klóros víz, fával burkolt falak zöldre festve. Borzalmas fürdési viszonyok! Reggeli után, 11-kor felszálltunk a 2-es trolira a végállomásán, megmagyaráztattuk az automata használatát. Nagy tömeg, végre megértettük magunkat, útbaigazítottak, s hosszas kérdezősködés után megtaláltuk a Puskin Múzeumot. Klasszicista épület kis park mögött. A város minden lazasága ellenére olyan volt ez a kis kertecske, mintha valahol a város végén, félig elhagyatott helyen állna, s az ott töltött napok alatt aztán csakugyan külön is vált a várostól – amit nem tudtam megszeretni –, ez a hely mindig jóleső érzéssel töltött el, valahányszor a Kreml felől jövet jobboldalon megpillantottam. „Jóleső érzéssel” s emlékemben úgy maradt meg ez a Múzeum, mint az első nagy képélvezések helye. Furcsa, hogy eddig zene és irodalom volt képes kiváltani belőlem az élvezésnek ezt a kimondhatatlanul jó, szívfájdító érzését, melyet képek előtt sohasem sikerült tapasztalnom. Igaz, hogy ezeknek a könyveknek és zenéknek megfelelő képeket eddig még sohasem láttam.

A bejárat alatt balra könyveket árusítottak (köztük Munkácsyt, meg 19. század-i magyar festőket – pont ez az ország értékeli a mi művészetünket!). Az előcsarnokból széles, egyenes lépcsőház vezetett föl az emeletre, első dolgunk: megkérdezni a jegyszédőtől a modern franciákat. Jobbra nagy terembe értünk, ahol David, Collenoni kolosszusai fogadtak, s ismét jobbra egy román székesegyház kapuján beléptem a terembe, első pillantásra meglátva Picasso: Kislány a gömbönjét [1], hátul Gauguinokat, szemben az ablak melletti sötétben Bonnard, s rengeteg Marquet, s egy-két lépés után a baloldali, hátam mögötti fal tele Matissokkal.

Micsoda várakozás előzte meg a belépést ebbe a terembe, s most valami bizonytalan állapotba kerültem, itt vagyok, körülöttem „igazi” képek – pedig most még szinte semmit sem ismertem a következő napok nagy élményeiből. Valahol el kellett kezdeni. Mintha egy mesebeli tündér kinyilatkozná, ez a nő lesz a szerelmesed, s nekem, aki már mindent tudok, be kell mutatkoznom, s lassan, a szokványos módon megismerkednem. A türelmetlenség, a megnyugvás, a várakozás, az ismeretlen és az új befogadásának csodálatos izgalma keveredett itt, s végül mégiscsak bizonytalansággá egyesültek – mihez kezdjek.



Mérsékeltem magam, s kezdtem az elején.

Matisse iskolás tanulmányai, egy fél falnyi Marquet – alig tudtam különbséget tenni közöttük. Majd kis Bonnard és Vuillard képek jöttek, aztán 2 nagy Bonnard. Szépségük első pillantásra megkapott. Kék, lila, hideg okkerekéből festett csendélet, mosdóasztalka, fölötté tükör, melyben egy meztelen nő látszott, a kép talán egyetlen meleg, s élénk rózsaszín foltjaként.[2] De pár percnyi nézés után megint elfogott a türelmetlenség, gyors pillantásokkal átnéztem a szembelevő kabinetfal képeit, felül egy kis [Maurice] Utrillót, alul Derain és Vlaminck képeket, a két utóbbit már most nem találtam túlságosan érdekesnek. Megnéztem a Gondolkodót [3], s mellette nem kis bosszúságomra és mulatságomra felfedeztem jónéhány Kisfaludy Stróblai szobrot. Itt ezt is 20. századi szobrászatnak tartják? Kimentem a terem közepére, jóleső érzéssel néztem végig a szemközti fal Matisse-ain, párat ismertem is már repróról. Nagyok voltak – már itt feltűnt a méret fontossága – de nem látszottak igazolni a rendkívüli ürességükről szóló híreket. Nem találtam túlságosan nagyigényűeknek őket, de a maguk módján „szórakoztatónak” látszottak.

A következő ablak melletti kis falakon jobbra megint fauves és kubista (Derain, Vlaminck), szemben Marquet – Szajnai látkép hidakkal [4] – s az előbbieket. Ennek a falnak a másik oldalán Picasso, Karosszékekben ülő nő [5] – színek – barna-zöld kubista kép, amikor megfordultam, a „golyós kislányt” láttam, nagynak tűnt, de nem sok különbséget éreztem közte és a reprók között. Ezen az első, kicsit kábult és bizonytalan végignézésen önkéntelenül adódtak az összehasonlítások – legalábbis itt az elején, később rájöttem ennek a borzasztó voltára, s igyekeztem teljesen frissen nézni, mintha most pillantottam volna meg először. Ez a Picasso azonban, habár jobbnak, s később még jobbnak tűnt szememben, mint amilyenek elképzeltem, mégsem tudott igazán tetszeni. Kis közönyösség majdnem mindig vegyült az érzéseimbe, mikor megcsodáltam remek rajzát, csodás finomságú színeit, festésének eleganciáját. Elmosódott kontúrokat vártam tőle, s helyette szinte mindenütt kemény, a háttér ráfestésével előállított körvonalakat láttam. S igazat kellett adnom a Francescával történt összehasonlításnak, de az artista fejének és hátának festésében Michelangelot kellett felismernem. Valami megnevezhetetlen, ezüstösen hideg, nagyon sötét feketés barna szín a kép alapja, s erre hol vastagabb, hol vékonyabb rétegre fest rá, a hátan simább és szárazabb lazúrokkal, a sötét helyeken kihagyva az alapot. A hajnál pl. teljesen kimarad. Fanyar, szinte aszketikus báj árad a képről, elsősorban a rajz révén, s mindig is szinte ellenállhatatlanul a litográfia, – a kövön kivakart finom száraz tónusok – jutottak eszembe róla.

„Öreg vak koldus, kisláival”.[6] Simán, fényesen festett kép, a fiú feje régi mestereket juttat az eszembe rendkívüli egyszerűségével, megfestésével, tónusosságával. Sárgák a fényben levő, kékek az árnyékos részek. Az öreg szakálla szárazon, barnákkal festve. Talán kétszer néztem meg. Vele szemben egész fiatalkori képek, Laurence emlékeztető kis jelenet, s kétoldalt kb. 50×80 képek, színes vastag festékekkel, asztalra könyökölő pár [7], s egy magányos nő. Semmi különös.

S szinte váratlanul támadják meg az embert a van Goghok. Egy ablak két oldalán, jó világításban 5 kép, s köztük 2, amikhez sokszor visszajöttem. Most csak a meglepetés hatott rám. Később ez az Ermitázsban a Rembrandtoknál ismétlődött, nem túlzás, ha ezt az összehasonlítást teszem. Első pillantásra megszerettem

ezeket a képeket, s ez az élvezetteljes szeretet aztán még csak fokozódott. Annyira tetszettek, hogy ösztönösen elhúzódtam tőlük, mint mikor egy jó ételt nem merünk megkóstolni, valahogy húzni akarjuk az időt.

Végigpillantottam a Gauguinokon, Palival [8] találkoztam, a másik teremről és Cézanneról beszélt. Erről meg is feledkeztem.

Az ajtóval szemben nagy, háttal ülő Renoir akt.[9] S utána a Cézanneok. A húshagyó kedd.[10] Kicsi. Vékonnyabban és valahogy szárazabban festve, amint azt tőle elvártam volna. Teljesen ismeretlennek tűnt. Sanyival [11] álltunk előtte. Ismeretlen kép. Eltettem magamnak egy későbbi időpontra. Ő már figyelmeztetett a fehér ruha szépségére, de nem nagyon figyeltem rá. Mások a Cézanneok, mint gondoltam. Továbbmentem, a kis önarcképet most még szinte fel sem fedeztem.[12] A terem ablakkal szemközti oldalán Monetek. Újabb, és talán a mai nap legnagyobb meglepetése, a Roueni kapuk.[13] Különösen a jobboldali, sárga, napfényes világítású. Harsogva hívta magára a figyelmet, – Cézannet nem tudtam a mai bódult állapotban türelemmel elviselni, – de Monet-t, kicsit talán a meglepetés és a váratlan felismerés miatt egyből csodálatosnak találtam.

A baloldali falon Renoir és Degas volt.

Néhány percnyi időmet arra fordítottam, hogy végigszaladjak a régi francia termeken, sok Poussin volt, tetszettek, majd elkalandoztam a Múzeum baloldali terméibe és megnéztem a Rembrandtokat.

Az emelet még ismeretlenként legközelebbre maradt, az egyiptomi gyűjtemény is s a másolatok tömkelege, ami nem is tett rám olyan elborzasztó hatást, mint vártam.

– Kis múzeum, de csodás és gazdag gyűjteménye van – mondogattuk egymásnak, mikor hazafelé indultunk, le a lépcsőkhöz és az utca felé kicsit lejtő, a kert közepén végigfutó úton.

Ebéd után a halban néhány főiskolásnak, meg Cencikének [14] beszámoltam a látottakról. Csodálkozást mutattak, és mondták, hogy ők is szerették volna látni. Kedvesek! Miért nem nézték meg. Volt aki csak az ötödik napon, a hivatalos program keretében nézte meg. Úgy gondolkoztak: – na még egyszer részt veszünk a közös kirándulásokon; meg ezt érdemes is megnézni; van még idő. Minél többet akartak látni. Látták a Gorkij parkot, Lomonoszov egyetemét stb. Irigylem őket. Egyébként ma ebéd után hirdették ki a hivatalos programot. Csak a ma délutánin – a városnézésen vettem részt.

Nagy melegben beültünk a buszba, s végigszánguldtunk a Béke úton. Közben a vezetőnk fölösleges „térkitöltő” meséket mondott. Nézegettem a házakat. Egy várost meg kell szokni. Moszkvát hamar lehet, mert nem szép. Nem is nagyon érdekli az embert. Megint el Muhina mellett, a Népgazdasági kiállítás mellett, néhány éppen restaurálás alatt levő templom mellett, picit láttunk újra a Kreml sarkából s felmentünk a Naphegy-nagyságú Lenin-hegyre. Hátunk mögött állt az óriási egyetem torony, elől pedig szép kilátás nyílt a Moszkva folyó nagy kanyarjára, legközelebb középen a stadionnal (határozottan szép helyen elhelyezve), mellette két oldalon sportsarnok, ill. fedett uszoda, s ezek mögött kezdődött a végeláthatatlan város, balra a folyóparton egy kolostorral, minek a megnézését már akkor tervbe vettem. Tagadhatatlanul tetszett a kilátás, mint általában minden ilyen impozáns látvány. Kétfelől hidak mentek le a városba, a baloldalin, alul a metró állomása látszott. Alattunk a hegyoldal, mint a Zugliget, parkszerű, de eléggé elhanyagolt.



Újabb átrohanás a Vörös téren, pár pillanatra nemso-kára láthattam a Corbusier épület üveges és vörös téglás falát, de mintha nem is láttam volna. Közben a Kremmel szemben megálltunk picit a parton, s nézhettük közélről a barna, olajos vizet, s a mögötte levő csodálatos látványt, az ezer ragyogó arany kupolát és tornyot. Legközelebb már csak a nagyszínház előtt álltunk meg – nem voltam Debrecenben, de talán ilyen lehet a Nagytemplom és előtte a piactér. Teljesen kisvárosi jellege volt. Igaz, hogy a színház régen épült, a mi Nemzeti Múzeumunknak is lehet valami provinciális jellege külföldiek szemében, én legalábbis ilyennek látom, mióta a múlt századi képét megnéztem, ahol kis bódék és istállók vették körül a hatalmas épületet. Ez a színház is ilyen helyen épülhetett annak idején, s ezt a környezetet ma is magán viseli, s kisugározza az előtte elterülő parkra, s a viszonylag néptelen térre. Tolsztoj-korabeli emlékeket ébreszt. Natasák még szánkóval mentek el előtte (gondolom, azért későbbi épület). Rohanás haza, szinte mintha örültünk volna, hogy vége a városnézésnek. Már a szálló környékén járhattunk, mikor páran szóltak, hogy meg akarnak nézni egy templomot, amit már kicsit elhagytunk. Inkább a minél többet látás ösztöne, mint az elhatározás vett rá, hogy gondolkodás nélkül leszálljak és visszamenjek velük a templomhoz. Az út mellett jobbra, mély, bokrokkal sűrűn beültetett temető közepén állt a barokk-orosz templom, s kicsit bántam is, hogy így, elég fáradtan nem mentem haza, mert ez az épület nem ígérkezett valami nagyszerűnek.

Keskeny ösvényen, nagy fák között értünk el a templom megkerülésével a kapuhoz. Mintha egy darab régi Oroszországba léptünk volna. Öreg, nyomorék koldusok, és zárandoknő kinézésű rongyos öregasszonyok ácsorogtak a kapu körül, s mikor néhányan fényképezni akartak, ijedten futottak szét. Jámbor nénikék ültek padokon, s úgy néztek minket, mint akik még sohasem láttak idegent, mikor egy magas termetű férfi jelent meg (hogy honnan, nem láttam), s mint egy mulató tulajdonos, rendkívül előkelő mozdulatokkal invitált be a templomba, s most már sejtettük, nem üres épületet látnak csak, hanem az emberek jelenlétéből következtetve, istentiszteletet is. Felmentünk a lépcsőkön, s kis előcsarnokon áthaladva beértünk a templom félhomályába. Freskói eklektikusak voltak, sok ikon is, de akadtak gyönyörű régi szentképek, s mindenütt csillogott az arany, képkereteken, gyertyatartókon, képek hátterén, korlátokon. Jobbra, kis asztalkán hosszú, vékony gyertyák égtek, szerteszét a képek előtt is, s sok öregasszony hajbókolt, sűrűn csókolgatva a padlót és keresztetket vetve hajbókoltak. Egy-két hosszúszakállú öregember is látható volt, fehér, de-  
rekukon megkötött ingben, csizmában.

Feketeruhás, rendkívül művelt arcú öreg nő jött hozzánk, s franciául, szinte ijedten, de azért parancsolóan figyelmeztetett, hogy nem szabad fényképezni. S most egyszerre úgy tűnt, mintha mi itt betolakodók lettünk volna. – Nyilván ide nem is hoztak soha idegeneket, s így nem tudták, hogy bánjanak velünk – önkéntelenül is elfogott az áhítatnak az az érzése, mely itt, ha kicsit maníros formában is, de átítatta az embereket, s a helyet. Feketeszakállú pópá és fiatal szerpapja szünet nélkül járt körbe és füstölte az ikonokat. Bizonyos sorrendet tartott meg ebben a műveletben, kb. 15–20 kép előtt hajlongott, s mindegyik előtt a tisztelt különböző fokaival tisztelgett. Így, hogy az egyiket elsőnek vette a sorban, másikat mélyebb meghajlással, a harmadikat többszöri füstölés-sel tisztelte meg, teljesen elmosta a szentek fontossági

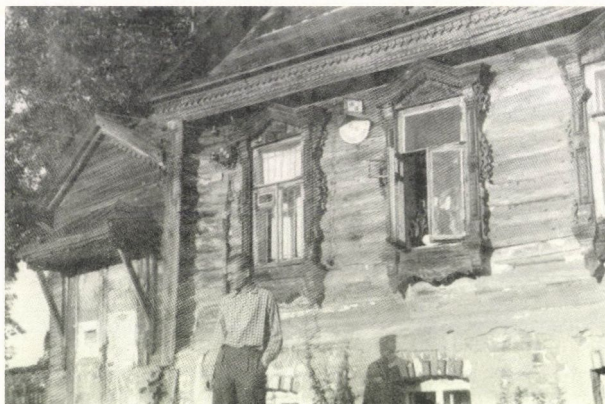


19. „Öreg, nyomorék koldusok...”, 1961.  
A művész tulajdona

sorrendjét, s úgy tűnt, mintha egyiket sem akarná megsérteni. Valami bizonytalanság okozhatta azt, a szertartásokban és a formaságokban való olyan tobzódást, mely szinte már semmivel sem tudja beérni, mint mikor egy zenekari mű végén nem tudják abbahagyni, újabb és újabb záradékokat és kódákat játszanak, s végül már ez a záróforma olyan jelentőségűre nő, hogy valóban nem lehet soha befejezni, s már egy formula sem elég jelentős a végső és igazi befejezéshez. Biztosan kevés volt ez az idő ennek a szellemiségnek a megismeréséhez, mégis úgy éreztem, merő formáság, sőt nagyon is betanult, kilúgozott, elkoptatott megszokott formáság ez az imádkozási mód, a folytonos keresztvetések és a zsidó imádkozáshoz hasonló ritmikus mozgások szinte engem, mozdulatlanul és elfogódottan álló idegent is elbódítottak, amit a félhomály és a káprázatos csillogás még csak fokozott. S mégis volt valami, ami a képek őszinte régi tisztaságán kívül annyira megragadott, s mondhatnám egész este fogva tartott, s ez az éneklés volt, mely megérkezésünkől kezdve tartott már, s csak időnként szakította meg a papnak felelgetve éneket. Kétoldalt, a szentélyt elválasztó fal két végén, kis kóruson foglaltak helyet az énekesek, öregek, fiatalok vegyesen, nők is, férfiak is, s a jobboldali csoportot kopasz, szemüveges ember vezette, amíg a másikkoldaliak énekeltek, ő utasításokat, sőt, kis bemutató énekeket tartva a tagoknak. Hol együtt, hol szétbomolva, szinte megszámlálhatatlan szólamban énekeltek ósláv nyelvű énekeket, olyan áhítattal, s olyan átéléssel, amilyenre eddig csak spirituálét éneklő négereket tartottam képesnek. Nyoma sem volt itt a füstölés és keresztvetés egyforma unalmának. Monoton, litániás részeket, extatikus lelkesültségű felkiáltások, együttes és szóló énekek váltottak fel, felbomolva s megint egyé formálódva, tisztán és összekavarodva, az egyszerre-hangzás csodálatos közös szárnyalásával, majd szomorú és melankolikus, szinte csak maguknak kimondott, elhaló dallamokkal és szavakkal befejezve egy részt, hogy aztán újra elkezdhesék, végtelenné és megfoghatatlanná téve azt az örömet, melyet jelenlétük okozott. Mikor kifelé mentem, a térdelő, hajbókoló öregasszonyokat kerülgetve, a lobogó gyertyák lángjait látva nagyon éreztem, hogy itt, alig félórányi idő alatt millió pillanat telt meg, s állt össze csodás történésekké, zenévé, belőlük áradó zenévé.

(Gyalog mentünk haza a széles és világos esti utcákon.)





20. „...engem is lefotóztak ott egy kis ház előtt”, 1961.  
A művész tulajdona

A templomból – újra pár lépést téve a temetőben – a Béke út felé jöttünk el, bokrokkal és fákkal beültetett földes, félhomályos úton, jobbra-balra barna, festett faházak. Fényképeztek, egy csapnál jót ittunk (az ivás itt mindig nagy élvezet volt), barátságosan sipítozó lakók (öreg nénikék, bácsik, lányok) magyarázták, hogy itt nem szabad fényképezni, mert ez nem szép, úgy ahogy ezt meg is értettük, s ők és mi is neveltünk, engem is lefotóztak ott egy kis ház előtt, s lefényképeztek egy örömmel s büszkeséggel eltöltött egyszerű asszonyságot, virágokkal körülvett ablakában, erős napsütéssel s mély árnyékokkal. Nagyon boldognak látszott.

Itt már bontották ezeket a régi negyedeket, árkok, s vízzel telt gödrök álltak az utunkba. Az út fele menve, ilyen kopár építkezéssel pusztaságon egy nagy bérház ablakában majdnem meztelen nőt láttam, ablakot mosott. Nem zavarta a jelenlétünk. Nyugalom, s a mindent természetesnek vevő primitív közönységi itt annyiszor tapasztalt megnyilatkozása volt ez is. Trolival mentünk haza, vacsora, kis beszélgetés a szobában észrevételeinkről, 11 óra, kint sokáig hallatszott a város moraja, pedig éjjel már semmi sem közlekedett. Ki lehetett látni a népgazdasági kiállítás lámpáira, a városra, ami mégis olyan volt, mintha üres lenne.

A most már jól ismert úton reggel siettünk a 10-kor nyitó múzeumba – természetesen elmaradva valamilyen közös programról –, s már a nyitás percében ott álltunk az olyan hamar ismerőssé vált kis kertben a múzeum előtt.

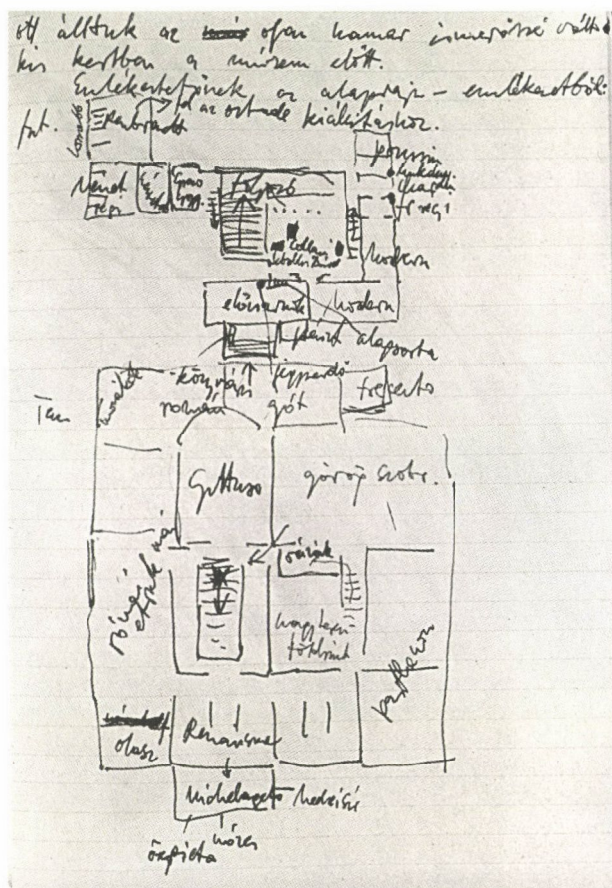
Emlékeztetőnek az alaprajz – emlékezetből.

Most, a jegyváltás után, első dolgom a teaivás volt, amit Sanyival később szinte szertartásos állandósággal folytattunk.

Jobbra teljesen dísztelen lépcső vezetett le a jegyszédő-ajtó melletti helyétől, jobbra kanyarodott, keskeny volt, épp csak talán egy méter széles. Az alagsorba jutottunk rajta, mely semmi módon nem emlékeztetett múzeumi belsőre, itt is klórszag, néhány üres pult, frissítő és könyvtároló hely, vitrinben könyvek, köztük megint magyarok is, de semmi nyugati. Hosszabb széles folyosó – mely hátul lépcsővel vezetett fel az első emelet régi franciákat és németeket összekötő folyosójára – s mindjárt az elején jobbra nyílt sokszori teázásaink színhelyének ajtaja. Ez a helyiség a folyosóval volt párhuzamos, de annál sokkal keskenyebb, boltozatos, két sor asztal

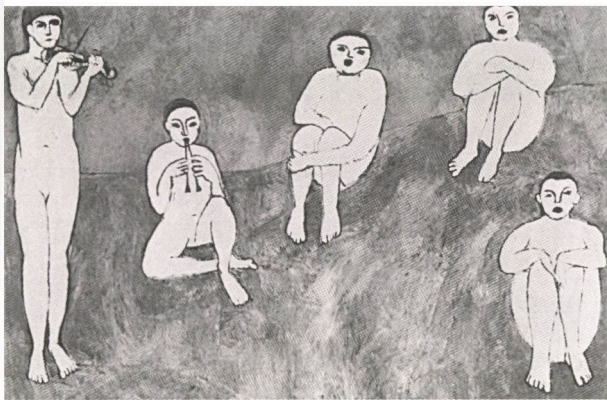
húzódott benne végig, s itt mindjárt az elején pult, mögötte konyha. Fekete hajú, hosszú arcú, nagyra nyílt szemű kiszolgálónőnek magyaráztuk ezután, hogy mi „tri csajt” kérünk, később, a sok magyarázkodás miatt, láthatóan nem nagy örömmel fogadta megjelenésünket. A teával aztán félrehúzódtunk az egyik első asztalkához, s megkezdtük ezt a hasznos élvezetet. Itt jöttem rá, hogy mi az igazi teaíz.

Lehetséges – bár ez talán csak belemagyarázás –, hogy ehhez az élvezetnek a felfrissülés tudata is hozzájárult, biztosra vettem, a teaivás után teljes erővel tudom belevetni magam a rám váró nagy szellemi élvezetekbe. Meg hogy néha már három órai nézelődés után újra találkoztunk itt ezen a kis oázison, megint erőt gyűjtöttünk, megbeszéltük, értékeltük a látottakat, s közben ittuk az újabb és újabb poharakat. Meleg is volt, s a forró ital tényleg nagyon hűsítőnek bizonyult. Talán, így utólagosan nézve, ezekben a csodás élvezeteket jelentő teázásokban ez az öröm játszotta a legnagyobb szerepet, sőt mondhatnám ez okozta az örömet – mert öröm volt ez az örömben –, hogy erősnek érezte magát az ember, összes képességeinek állandó használhatósága ugyanis oly ritka ajándék még – s most teljes figyelmemet összpontosítani tudtam mindig, s a képnézésnek azon a fokán voltam, amikor az elmélkedésekkel, elemzésekkel, tanulással együtt jár az a megmagyarázhatatlan élvezet, mely szó szerint megfájdítja a szívet, s olyan nagy örömet okoz. Igazi, az annyira áhított „hasznos pihenés” volt ez, amit



21. „Emlékeztetőnek az alaprajz – emlékezetből.”  
Részlet Baranyay András írásából, 1961





22. Henri Matisse: Zene, 1910.  
Leningrád, Ermitázs



23. Matisse Zene című képének imitációja, 1961, Leningrád.  
Fotó: Deim Pál (A képen: Wagner János, Bak Imre,  
Baranyay András, Altorjai Sándor)

csak jól végzett munka után és a jövőbeni jó munka biztosra vételében lehet eltölteni.

Ezek az emlékek ma már hozzákapcsolódtak a tea fogalmához és ízéhez – nem árt, ha a doppingolószernek ilyen támaszai is van[nak].

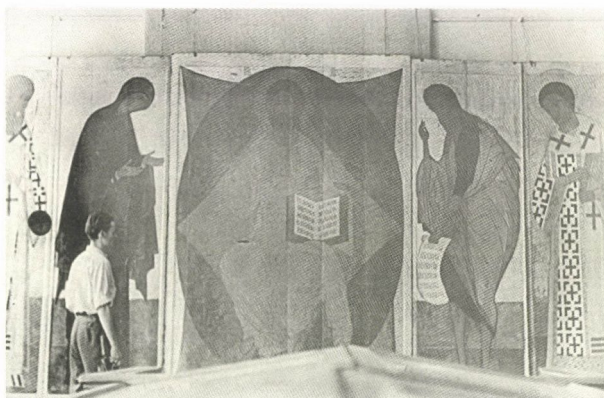
Kimelegedve, kicsit égő nyelvvel mentem fel az emeletre.

A Cézanne-ok is az ablakra merőleges, kis válaszfalakon lógtak – egymás mellett a Mardi-gras [15], egy „pipás férfi” [16], szemben fent egy nagyobb tájkép, melyre már nem emlékszem [17], lent pedig egy kétfényrnyű nagyságú „fürdőzők” kép.[18] Középen kis pad, erre ültem.

A fehér ruha szárazon van festve. Simán. Fehér, zöldes-rózsaszínes kis foltokból tevődik össze. Hogy nem olyan, mint a pesti kép? De vajon az e Cézanne? S egyáltalán sokat számít itt ez? Erőltetett ez a ruha, túl sokat festett rajta. Nincs elkínózva, de már majdnem szétesően aprólékos. S aztán egyszer csak már a kontúrok csodás finomságaiban gyönyörködtem, a gallér alatti baloldal gazdag egybeolvadását az itt nagyon is tarkává váló háttérrel, ahogy másutt ellágyul, s viszonylag puhán érintkezik a környezetével. Általában mégis inkább keménynek mondhatom ezt az elválást, mely ezt a – most már egyre fokozottabb tetszésre ingerlő – fehér ruhát körülvette. S magán a ruhán belül is a formálás milyen erős, az árnyékok mégis milyen világosak és áttetszőek. C[ézanne], úgy tűnik, nem igen nézte a dolgokat együtt. Ez nem igaz. Külön-külön megfestette a tárgyakat, s talán aztán olvasztotta egygő őket. De inkább azt gondolom, hogy az egyes tárgyak megfestésének átszellemített valóságossága az, mely egyezik az egész kép minden részén, s a végső egységet ez biztosítja. Ez a fehér ruha már-már a határán volt az agyonfestettségnek, én később már fel sem tudtam fedezni, de akik akkor látták először, megjegyzéseikből azt hallottam, elnyúzottak tartottak egyes részeket, agyoncsináltak. Milyen különös, hogy talán egy órai nézés után ezt már képtelen voltam észrevenni. A szürkés-kék c[ézanne]-ian tompa háttérből, ez a szintén tompának tűnő ruha olyan elevenességgel ragyogott elő, szinte még jobban, mint egy Caravaggio ruha a fekete képből. Ez képezte az éltető elemet, mely megbocsátatja a fölötte levő fej tényleg nem valami lenyűgöző festését, nyersnek tűnő kékjeit és pirosait. De már az ezt körülvevő kalap alsó, árnyékos karimája megint milyen meggyőző. Itt

tudatosodott, most már úgyhiszem végleg a valóságfestés nagy fölénye minden más fölött. S örülök, hogy a továbbiakban is ezt kerestem – Rembrandtnál is milyen hasznát vehettem. A másik ruha is szép, kék, vörös kockás. A kéket időnként, különösen a lábakon a vörös pontos komplementer zöldje váltja fel. Olyan kemény a kontúr, mintha papírból volna kivágva. De ennek a feje milyen szépen van festve. Ismét csak a fehér ruhára nézek vissza. Milyen puhák mégis ezek a kemény árnyékok. A bal gallér térbelisége csodálatos. Csak a rembrandti levegőségek átszellemültségével lehet összemérni. S a kar alatti árnyékok is. Nem tud olyan széles gesztusokkal rajzolni, mint R[embrandt], de kis, szinte ügyetlennek tűnő vonalai mégis mennyi bájjal, s nagyvonalúsággal olvadnak egygő.

Atpillantok a jobboldali fal kis képére. Milyen finom és friss. Különösen ez a frissesség meglepő. Semmi nyom benne Mardi-gras elkínzott – csak első látásra eltűnt – festésmódjának. A vászon is kilátszik mindenütt, s egyszeri alkalommal készült kép benyomását kelti. Ideges kék kontúrjai levegős könnyedséggel veszik körül az alakokat. Milyen csodások a zöldek és rózsaszínek. Egészen új. C[ézanne] arc ez. Lakozhat Watteau-i szellem is



24. A képen Bak Imre régi orosz ikonok előtt a Tretyakov Galériában, 1961. Fotó: Deim Pál. Baranyay András tulajdona



egy ilyen nyöglődő, nehézkesen dolgozó emberben? Egész biztos.

Monet most is nagy ámulatba ejt. Rendkívül megmunkált kép. Egyetlen, sima, éles kék felület az égből kilátszó rész. A templom fala vastagon, finom sárgákkal, lilákkal variálva, a kapuk felső, árnyékos béléteinél olyan vastagon festve, hogy a sok kis festék rücsök teljesen a valódi kőcsipkék benyomását kelti. A fal nagy foltja közepes vastagsággal van festve, az így kisebb, egész sima folt, a kapubéllet a legkisebb, de a legfaktúrásabb rész; Bonnardra emlékeztető kiszámított megoldás ez. Igen, Bonnard. Mindig vele hasonlítottam össze, B[onnard] rengeteget használt fel M[onet]-ből. Mégis, egy tengeri tájképe kompozícióban túltett B[onnard]-on is, kis jóindulattal absztrakt képnek lehetett tekinteni. (Vibráló kék vízben szeszélyes körvonaltú lila sziklafoltok.) Levontam a következtetést; az impresszionizmus nem felszínes megoldású festészet, M[onet] és az ott levő Pissarro képek is nagy megmunkáltságról, tudatos csináltságról tettek tanúságot.

Ez a rouani kapu is az „élvezetes” képek közé tartozott, mégis a legjobban ezen a napon Renoir arcképe foglalkoztatott.[19]

Több R[enoir] is volt itt, nagy részük nem okozott meglepetést, ezt vártam tőle. Ez az arckép azonban rembrandti mércével mérhető. Finom zöldjei és rózsaszínei minden gyengédségük ellenére majdnem a legintenzívebb színeknek bizonyultak a teremben. Messziről, több termen át is szemet szúrt. Olyanféle belső melegség fűtötte ezeket [a] színeket, mint Goya érzéki színességű képei. A gyengédség, de a teljes határozottság és erő keveréke. S mindebben az ereje mellett érzékeny képen, mely már-már a túlfinomultság határán mozgott, két ragyogó, erősen sötét szem uralkodott, megmagyarázhatatlanul varázsos kifejezéssel, mint az egész kép, ez is apró ecsetvonásokkal, megfoghatatlan módon létrehozva. Igen, itt semmit sem tudtam megérteni, mint Cézanne-nál, ahol olyan pontosan követhetünk minden ecsetvonást. Tónus is jóformán alig volt itt található, talán a szín teljes uralkodása volt a fűtőerő. A kontúrok szétsziporkáztak. A haj középen volt a legsötétebb (vörösesbarna), a széle felé teljesen feloldódott. Úgy érzem, a háttér rózsaszíne sohasem fog elfelejtődni.

Este egyedül jöttem haza a Kreml alatt.

A Puskin M[úzeum] után széles téren – ez a tér majdnem mindig elhagyatott volt – jöttem át és a folyó partja mentén végigsétáltam a kis parkon. Élveztem jobbra a vizet, mögötte a szigettel, s balra mellettem a vörös téglafalat, az idegen nyelven beszélő, szembejövő sétálókat. Esteledett, s ezek a percek szinte megteltek az utazás, az idegenben levés édes érzésével, csak nézelődtem, s teljesen átadtam magam ennek az érzésnek. Olyan volt ez, mint egy teljesült álom, melyben nem is a valóságot, hanem a teljesülés gyönyörűségét élvezzuk. Jó volt, hogy itt lehettem, itt sétálhattam, itt nézelődhettem és egyedül voltam.

Felsétáltam a Vörös tér felé, a fűben a fal alatt emberek ültek, a sétányon nagy tömeg mászkált. Sokáig elidőztem a Blazsenij nézésében, átmentem a kikövezett téren s a kerek kis emelvényt is körüljártam, és belekukkantottam, úgy rémlett, hogy egy Szurikov képről már ismertem. Pillantásaimmal újra és újra végigjártam a falakat, az óratornyot, s a mögötte pompásan előtörő arany kupolákat, a nagy harangtornyot, s ahogy sötétedett, úgy hagytam el én is a teret, örökre megmételvezve

az utazás érzésétől, ettől az élvezés közben is már nosztalgiát keltő állapotról, amit soha nem tudunk kielégíteni, s talán már előre is, közben is csak emlék, olyan valóságos és megfogható, milyen csak egy emlék tud lenni.

Vacsora után részt vettem egy közös metronézésen. Két óras órült rohanás volt az egyik vonatból ki, másikba be, mozgólépcsők tömkelege, tömeg, rohanás, hosszú, félkörben kanyarodó folyosók, mozgólépcsők, ahol az ember állva is megy, amíg szembe jönnek más álló és mozgó sorok, megálló, fényesen kivilágítva, tömeg, befut a vonat, bent beszélgetünk, az utasok alaposan végignéznek, tolmácsunk kiabálása – Magyarok, kiszállunk! – mozgólépcső, üvegszekrényben citromok, hűsítőárus, folyosó, mozgólépcső, újabb vonatkozás, szinte már csak úgy összeütődünk beszélgetésre néhány pillanatra, a vezető bemondja a megállót, felgyorsít a vonat, a megálló előtt elalszik a lámpa, kiszállunk, mozgólépcső – itt állhatunk, s közben mégis megyünk, lányok állnak előttünk, oldalt lámpák, feliratok, a gumikorlátra támaszkodva kicsit pihenek, fölrünk, újabb átszállás, az egyetem alatt vagyunk a hídon, két oldalt az üvegfalakon ki lehet látni a sötétkék folyóra, csendesebb megálló ez, s az első, ami tetszik is. Újra visszaszállunk, vágatunk az alagutakban, kóvályog az ember fejében a sok -aa végű megálló, a komszomolszkájánál a többieknek elmagyarázzák, mit ábrázolnak a mozaikok, tömeg, vonatkozás, mozgólépcső felfelé, friss, fenti levegő huzatja ér. S kiakadódunk a föld fölé a kiállítási park tömegébe, éjjel van, alig tudok lelassítani a vég nélkülinek tűnő rohanás után, csoportokra oszlunk, beszélgetünk, s gyalog sétálunk haza a széles, sötét fákkal szegélyezett út mentén, holt fáradtan, elkábulva az éjszakai homályú kertek között a szállók épületéhez.

A délelőtt ismét a Puskin Múzeumban telt el, a szalóban ebédeltem, s este 9-ig megint a képek között voltam. Megnéztem a másolatokat, az egyiptomi gyűjteményt. Este Sanyival jártuk körül a Kremlt, s majd ¾ órát vártunk, óriási tömeg közepette egy őrségváltásra, amit az emberáradat szétszéledése közben tűzijáték követett, mindenesetre a gyengén kivilágított falak fölött érdekes látvány volt a szétpukkadó rakéták sziporkázása. Félig eltévedve, üres utcákon és furcsa udvarházakon át jutotunk ki végre a trolihoz, s értünk haza.

[Külön papíron az út vázlatos összefoglalása:]

vasárnap:	de. Puskin du. – ” – séta a Kreml alatt – egyedül
hétfő:	Puskin este tűzijáték – hazajövés
kedd:	Kreml du. is. Templomok. 6-tól kirándulás a Tretyakov felé. Metró.
szerda:	de. kolostor előtte borotvakérés. Eső. Vaszilij Blazs[enij]. du. Puskin – búcsú
csütörtök:	de. [leningrádi] városnézés du. séták [Deim] P[ali]-val. Rossi u. Télip[alota], part, Péter Pál, sziget- csúcs.



péntek: Ermitázs  
tengernézés S[anyi]-val este. Kazanyi  
szék[ese]g]ház, Rossi u.

sombat: Ermitázs  
du. Petrodvorec borotvavás[árlás] séta  
vacsora S[anyi]-val

vasárnap: Ermitázs  
Tengernézés, du. fotózás, vacsora  
(Kanadaiak) S[anyi]-val haza

hétfő:

kedd: du. [kijevi] városnézés este a hegyen,  
egyedül városnézés

szerda: megbeszélte kolostornézés – bosszan-  
kodás, [Bak] I[mre]-vel kolostorker-  
tek – lemezvásárlás, este kóborlás.

csütörtök: Múzeum  
éjjeli vacsora a vonaton

## JEGYZETEK

- 1 Pablo Picasso: *Artistalány a labdán*, 1905
- 2 Pierre Bonnard: *Tükör és mosdóállvány*, 1908 k.
- 3 August Rodin: *A gondolkodó*, 1880
- 4 Feltehetően Pierre-Albert Marquet egy 1908-ban készült festményéről van szó.
- 5 Pablo Picasso, 1909
- 6 Pablo Picasso: *Az öreg zsidó*, 1903
- 7 Pablo Picasso: *Harlequin és a társa*, 1900
- 8 Deim Pál
- 9 Pierre August Renoir: *Akt*, 1876
- 10 Paul Cézanne: *Húshagyo kedd (Mardi gras)*, 1888
- 11 Altorjai Sándor
- 12 Cézanne: *Önarckép*, 1865–66 vagy *Önarckép*, 1879–1882
- 13 Claude Monet: *A roueni katedrális*, 1893
- 14 Zelenák Crescencia grafikus, B. A. betűvetés tanára a Képzőművészeti Főiskolán
- 15 L. 10. j.
- 16 Cézanne: *Pipás férfi* (1895–1900)
- 16 Feltehetően: Cézanne: *Auxi táj (Mont Sainte-Victoire)*, 1905
- 17 Cézanne: *Fürdőzők*. Tanulmány, 1890-es évek eleje
- 18 Renoir: *Jeanne Samary színésznő arcképe*, 1877

## FELJEGYZÉSEK

1961. JÚLIUS 4–1966. DECEMBER 4.

„Fogózz az időbe! Vigyázz rá, minden órára, minden percre! Ha nem figyelsz, eliramlik, mint a gyík, simán és hűtlenül, mint egy sellő. Szentelj meg minden pillanatot! Töltsd el szentséggel, jelentőséggel, súllyal, azáltal, hogy tudatossá teszed, hogy becsületesen és méltón használod fel. Vezess könyvet a napról, adj számot minden nap eltöltéséről! Le temps est le seul dont l'avarice soit louable. Ott a zene. Megvannak a veszélyei a szellem tisztaságára. De varázseszköz, hogy megfogd az időt, kiterjeszd, sajátos jelentőséggel telítsd.” [1]

1961

július

4. kedd: Reggel sikerült negyed energiával fr[ancia]-t tanulnom. 1 órát nem nagy odafigyeléssel festettem. Újabb egy óra: lélek nélküli rajzolás, nem szabad többé. Kb. 1 óra olasz, jó beleéléssel. Ebéd után „Lotte” [2]; ez megy, – hallatlan élvezet. Zenehallgatás.
5. szerda: A délelőtt rohangálással telt el (munka után). Csináltam egy hajógyári vázlatot. Itthon kb. 1 órát festettem is. A fr[ancia] 90 %-ig ment.
6. csütörtök: [A] festés megint csak másfél órát ment. A nyelvtanulások már egészen tűrhetőek.
- [7-én] Pénteken néhány rajzot csináltam a hajógyárban.
- [8-án] Szombaton 2 óra hosszat tudtam festeni. Kétségbe estem a gyenge eredmények miatt, de néhány fiatalkori Bernáth kép megnézése visszaadta a hitemet. Mindenesetre roppant nehezen tudok csak haladni. Első litográfiám tartja bennem a lelket. Ez, mint fiatalkori mű, elfogadható lenne.
- Proust I. 181. Bimbózó lányok. [3] „Egyébként, mivel minden újnak az az előzetes feltétele, hogy kiküszöbölje azt a szokványt, amihez már hozzátörődünk és amit már magával a valósággal tartottunk azonosnak, – minden újféle társalgás, minden új festészet vagy muzsika mindenkor igen mesterkéltnek, s fárasztónak fog tetszeni. Mivel az ily társalgás nekünk szokatlan alakzatokon nyugszik, azt hisszük a társalgóról, hogy csupa metaforában beszél, ezt pedig egyrészt unalmasnak, másrészt hazugnak érezzük. (Alapjában a régi nyelvi formák hajdan szintén képek voltak, amelyeket a hallgató csak nehezen követhetett, ha még nem volt tisztában a képek festette mindenséggel. Dehát már rég azt hisszük, hogy ez volt az igazi mindenség s ezért erős a bizalmunk benne.)”

1962

január

1. hétfő: Hegedűs Géza: *Idegen mezőkön* [4] Aragon: *Nagyhet* [5] L[eonhard] Frank: *Német novella* [6] M[ax] Frisch: *Stiller* [7] [Romain] Rolland: *Michelangelo* [8] [Ilja Grigorjevics] Ehrenburg: *Ember, évek, élet*. [9] Bajomi [Lázár Endre]: *A mai francia irodalom kistükré* [10].
5. péntek: *Csokonai Magyar-klasszik[usok] Reneszánsz-kehely*
7. vasárnap: Kokoschka – Grünewald Kovács Éva: *B Sz M bulletin* 18 [11] L[eonhard] Frank: *Német novella*
8. hétfő: *Sanyinak* [12] *Kölesön* 25 – *Albintól* [13] 35
9. kedd: *8 alapozás Izabella, papír*
10. szerda: *Pogány könyv* [14] „Festő és modell” litográfiát csináltam délelőtt. *Freskóterv*
11. csütörtök: *Hegel: Esztétika* Hegel szfinx szimbólum [15] Kék és piros színű arcképeket kezdtem délelőtt. Dekoratív hatású beállítás. Nem festésbeli izgalmak, hanem tárgybeli izgalmak és történések kel-  
lenek. Nem Cézanne – Rembrandt, Goya!
12. péntek: 2 és fél órnyi nehezen menő munka délelőtt. Rossz hangulat Goya erősen foglalkoztat
15. hétfő: Megcsináltam a festő-modell litográfiát. Jól sikerült.
16. kedd: festő és modell kép elkezdése ½5-*Anti* [16]
18. csütörtök: némi ellustulás a munkában. De délután az odafigyelés jól ment.
19. péntek: *esztétika-tételek Botondnak* [17] 20-Ft Bernáthnak kivételesen nagyon tetszett a „festő és modell” kép. Ismét a folytatás és befejezés kérdése merült fel. Úgy tűnik, most erre kell a fő súlyt helyezni.
21. vasárnap: *410-Pogány könyv* Arányérzék a vízióban (Stefan Zweig: Dante) [18]



22. hétfő: ~~délben esztétika index~~ ~~segély~~ Keckés [19] Hegel könyv Botond
23. kedd: Pogány vizsga [20] Hegelt visszavinni Mozaikkal kapcsolatban: mindent ellenőriztetni kell másokkal (lehetőleg szakemberekkel), hogy ne csak magunknak legyen jó, hanem reálisan, objektíve is. Nem is beszélve a hasznos tanácsok jelentőségéről, pláne ismeretlen területeken.
25. csütörtök: Esztétika vizsga
26. péntek: Esztétika A csodálatos regény befejezéséhez közeledik. Újra el kell majd olvasnom. (Párduc) [21]
27. szombat: Honegger könyv [22] Egész nap a Párduc hatása alatt. Borzalmas. Még sohasem gondoltam [a] halálra, arra, hogy a jelen egyszer nagyon régi múlttá fog majd válni. Nem hiszem, hogy ezek a gondolatok [a] közeljövőben foglalkoztatnának, de mégis rossz tudomásul venni az igazat. Lampedusa erősen emlékeztet Mann-ra. [23] Kár hogy csak a Párducot és a Ligheát [24] írta, s nem egy életművet.
30. kedd.: Látogatás öcsinél [25] az Epresben. „Konstruktív tassizmus” megsejmlélése. Érdekes, amit csinál, de furcsa, hogy mennyire bizonytalan elméleteinek az igazságában. Minden absztrakt hívőben van valami bizonytalan. (Ezt Pogánynál is tapasztaltam.)
31. szerda: Rembrandt képek nézegetése délután. Nem tudom kivonni magam a hatása alól. Goya különösen lélektanilag foglalkoztat, s nem társadalmilag (mint ahogy általában korához való viszonyát szokták kiemelni.) Különös helyzete az absztrakt és a természetelvű festészet között. Örökös formai küszködései. Életútját kicsit mindig bukással végződőnek érzem, bár a démonival való kapcsolata öregkori grafikáiban nagyon „természetelvűnek” tűnik. A Caprichos-ban [26] még nem.

február

1. csütörtök: Délelőtt a főiskolások Rómeó és Júlia előadásán. Némi elmélkedés kifelé és befelé forduló életéről, a színészetéről. Délután kint Jancsi [27] műtermében az Epresben. Estig tartó vita a természetelvű és absztrakt festészetéről. Csodálatosan hamar hagyta meggyőzni magát. Vajon ez az ő hibája, vagy a mi elméletünk ereje?



25. Baranyay András: Barátaim, kétszer exponált fotó, 1962.  
A művész tulajdona

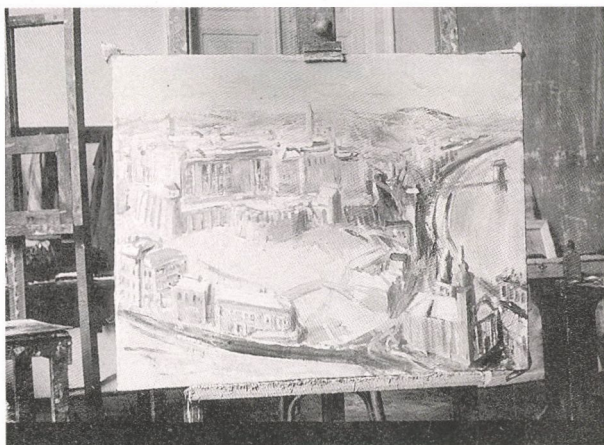
3. szombat: cipővásárlás Munch kiállításon [28] soká beszélgettünk Ákossal [29]. Mindig nagyon élvezetek a vele való együttlétek. Munch förtelmes eklektikus. Nagy csalódást okozott. Egyáltalán nem érdekelt meg azt a hírnevet, amit a modern művészet történetében juttattak neki.
4. vasárnap: Néhány napja a Nagyhetet olvasom [30] Élvezetes a tárgyak és történetek buja bősége. Jó könyvnek ígérkezik. Lehetséges, hogy az egyéniségem kialakulását érzékelné is lehet? Napról-napra boldogabb vagyok.
5. hétfő: index Délután nagy húzuhatagban órákig mászkáltam Pesten, teljesen eredménytelenül. Fáztam, fél órát vártam a buszra. Csúrom víz voltam. Mégis csöppet sem lett rossz kedvem. Örömteli dolog, hogy az utóbbi hónapokban alig vagyok rosszkedvű. Egyre elégedettebb és vidámabb vagyok. Vajon miért?
6. kedd: ~~fel 2-kor~~ ~~Katonához~~ index Goya tanulmányt elkezdtem
7. szerda: vasalni Nagyvilág pocskékul menő festés délelőtt. Egyhelyben topogás
8. csütörtök: valamit javult a kép, megint a befejezés nehézségei Zeneakadémia
9. péntek: jegyeket bevinni
10. szombat: Bernáth azt üzent: nem való egy képnek a felén elélvezni, a többivel pedig nem törődni. – Jó lenne már, ha mindent egyformán élvezhetnék! jegyek Z[ene]ak[adémia] MOM h[an]gv[erseny] [31]
11. vasárnap: Béla bátyám rokoni látogatása délelőtt. Mintha csak öcsémet látnám. Vagány kis vadember. Csodáltam szédületes önértetét. Tegnap este Mravinszkij koncert. Eddigi legszebb zenekari élményem. Bartók zenéjét nem egészen, Brahms IV. sz[i]mfon[i]á-ját annál inkább csodáltam. Brahms nagyszerű zene. Mravinszkij = őrgrof gondolatok az arisztokráciáról
12. hétfő: reggel: Izabella terpentín, lenolaj, ecset, szappan Vili [32] festék szövetekezett-délben
13. kedd: francia Vili levél-Nádaynak [33] Lajos-bácsinak [34] szövetekezett Bernáth némileg megenyhült irányomban
14. szerda: Ottinak [35] elintézni a reoprát
15. csütörtök: Iparművészeti M[úzeum] Otti levél
16. péntek: Kettős aktos kompozíciót beállítani. Bernáth ismét jó hangulatban, de engem már idegesít, hogy még mindig nem tudtam továbbjutni a képpel. Du. Lenkei [36] műtermében panaszkodások a megélhetés nehézségei miatt.
17. szombat: Ferike [37] arcképét folytattam, valamelyest javult Litográfia terve: egy kéz két oldala, szimmetrikusan. Külső és belső oldal.
18. vasárnap: Megint a rossz hangulat réme kerülget, szerencsére még csak kerülget. (Egyedüllét.)
19. hétfő: Festék Lettres fr. délben
20. kedd: Iparművészeti Múzeum du. festettem Feri képét, úgy tűnik, eredményesen. Sokat kell festeni, ez néha maga is eredményt hoz.
22. csütörtök: Festék viszonylagos befejezettséget sikerült elérni a képnél
23. péntek: litográfiát elintézni ¼4 Kápó [38] – olyan véletlen és kiszámíthatatlan sorsszerűség, mint a „Hamu és gyémánt”. Borzalmas volt.
26. hétfő: Szövetekezett, vászonmaradék délben Évikétől [39] elkérni a franciát új képet kezdtem jó állapotban vagyok



27. kedd: fr[ancia] Imrének [40]-prospektus 3-ra haza-jönni 21, 23, 24, 25  
(16, Középk[ori] m[űvészet] kelet E[urópá]-ba[n])  
28. szerda: páka Zeneakadémia

március

1. csütörtök: végül is a festő-modell kép felemás állapotban várja, hogy majd 2 fejet és 2 kezét megfessek rajta.
2. péntek: Borzasztó ez a bizonytalanság, még mindig semmi eredményt nem tudok felmutatni. 1/2 4—4 Anti telfon]
3. szombat: Náday
4. vasárnap: B[ernáth] Goyát nagyon is természetelvű festőnek tartja, csak néhány karcát lehet az absztrakt-hoz közelállónak nevezni.
5. hétfő: szövetezet
6. kedd: A 2 hétig festett akt sikerült. Bernáth-nak nagyon tetszett. Jelenleg a letétet [vagyis: a befejezést – Sz. Sz. G.] tartja a legfontosabbnak, s ebben most sikerült némi lendületességet elérni.
7. szerda: kromofág Nagyvilág 1–2 napig influenza elleni küzdelem. 3 éve nem voltam beteg! gyűlnék a kész és majdnem kész dolgok, s ez nagyon jó érzés.
8. csütörtök: Bernáth-tal absztrakt festészetről vita 1/2 5 Anti Egyes korok festői válogathatnak az előző művészetekben, de az absztraktok nem hivatkozhatnak semmi régi korra.
10. szombat: Helikopter Tervek gobelinkészítő műhely lefestéséről! Délután egészen zárásig csodáltam a Bermudeznét, [41] olyan nagyon jó volt, mint a le-ningrádi vagy moszkvai képnézések.
11. vasárnap: Gellérthegy
12. hétfő: spaklit Vilinek Nagyvilág eeset-Erdélyi [42] megb[eszélni]: operabemutatók, Laterna Magika; [43] oedipus
13. kedd: Nemzeti Múzeum
15. csütörtök: Bernáth-nak tetszett a legújabb akt, de azt mondta, eljártszottam az elsőszülöttséget a „Festő és modellel”. Du. próbáltam folytatni, roppant nehéz.
16. péntek: János kórház du. ideggyógyászaton voltam. Nyugtatókat írtak fel. Ezt a módszert is ki kell próbálni.
17. szombat: keret A festő és modell felét teljesen elpusztítottam. A festőt leültetem, talán jó lesz az, hogy most teljesen újra kezdhetem.
18. vasárnap: Gellérthegy Az eredmény nagyszerű, csak az altató dolgokat szedem, de majd szétrobbanok a munkavágytól.
19. hétfő: A vár déli oldaláról kezdtem tájképet. 80×60 Károlyi Pál [44] vonósötösének bemutatóját hal-lottam. Tetszett, lesz belőle zeneszerző. Zeneakadémia
20. kedd: Bernáth véleménye rólam: roppant félelem él bennem, ami csak most kezd valamelyest feloldódni, persze még nem véglegesen. Tudja, hogy ez borzasztó érzés, de azért nem árt, ha még egy kicsit megmarad. Az akarásom és a szándékaim nagyok, s most tudok csak ennek megfelelő eredményt felmutatni. Ez per-sze most még nagyon labilis. Laterna Magika Úgy látszik, minél klasszikusabb egy műfaj, annál többet lehet vele kifejezni, és minél gazdagabb és összetet-tebb, annál kevesebbet. Nagyvilág
22. csütörtök: De. Gobelin Élvezetes délelőttöt töltöt-tem Jancsival a gobelin műhelyben. Gyönyörű téma, de roppant nehéz kompozíciót csinálni belőle. Délután vári tájképem majdnem befejeztem.



26. Baranyay András: A vár déli oldala a Gellérthegyről, 1962.

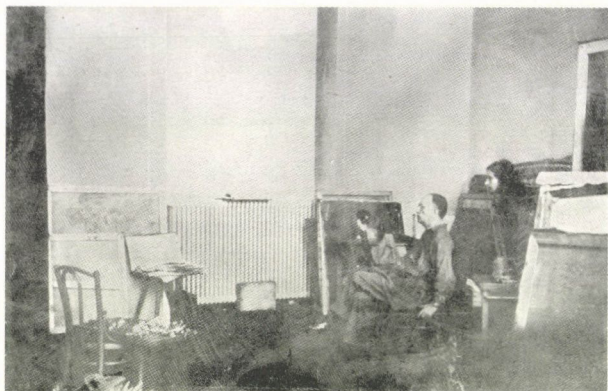
Fotó: Baranyay András. A művész tulajdona

23. péntek: reggel bemenni De. Majdnem befejeztem már a tájképet, sikerült. Du. váratlan rosszkedv, a most már majdnem egy hete élvezett nagyszerű erőnlét után; próbáltam a Festő és modellt csinálni, de nem ment. Csak ilyen rövid ideig tartanak a jó napok?
  24. szombat: TITF füzetek 8 Farkas M. [45] Alapozás, keret délből Szépművészeti Fr[ancia] graf[ikai] kiállítás a Szépműv[észeti]ben [46]. Szebbnél szebb rézkarcok és litók. A rosszhangulat tovább tart. – Gobelines kép tervei.
  25. vasárnap: Náday levél 8-ra alapozás
  26. hétfő: De. litográfia Nem nagyon sikerült, aktot rajzoltam
  27. kedd: Szőnyegszövős kompozíció. Sehol nem találok hasznosítani valót. Roppant nehéz modernül kompo-nálni.
  28. szerda: festék-(és-rongy) Elkezdtem a Szőnyegszövős képet. Fele még teljesen megoldatlan, majd a festés folyamán próbálom kialakítani. (Nem jó módszer)
  29. csütörtök: Bernáth haragszik, mert nem mutattam neki előzőleg vázlatot. Most aztán hosszas küzdelem következik, hogy végül is megnyerjem magamnak. Micsoda bosszantó dolgok.
  30. péntek: Nagyvilág Meštrovič [47] János kórház Ka-maraterem
  31. szombat: Délután Sanyival a Szépművészetiben. Goyák hosszas nézegetése. Csodás tavaszi este. Apám 50 éves születésnapja. Ebből az évből is eltelt a ne-gyedrés.
- Megjegyzések: Lassú, de azért határozott előrehaladást állapíthatok meg, némi büszkeséggel. Jó, ha az ember büszke lehet valamire.

április

2. hétfő: borzasztó éjszakák
3. kedd: egyáltalán nem tudok de. dolgozni Ventilla [48] néhány fotóját néztük meg. Az életéről szeretne filmet csinálni. Bámulatos, amikor egy 23 éves ember ilyet mond.
5. csütörtök: javul kicsit az állapotom
6. péntek: Kamaraterem
7. szombat: Fischer Annie [49]
10. kedd: francia
11. szerda: János kórház





27. Bernáth Aurél a főiskolán korrigál, 1961. A képen Bernáth Aurél és Benkő Katalin. Fotó: ismeretlen. A művész tulajdona

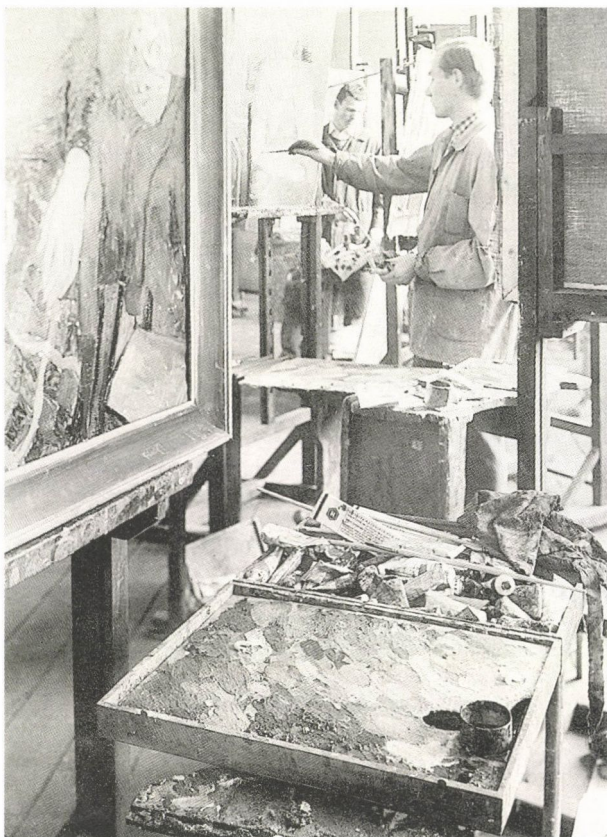
15. vasárnap: Remek szórakoztató francia kisfilmet láttam [50]
16. hétfő: 2 hete tartó borzasztó hangulatom egyszerre megszűnt.
18. szerda: Láttam a biennáléra [51] összegyűjtött legjobb Bernáth képeket. Kis csalódás. A stílus olyan uralkodó itt is, mint Bonnard-nál pl. Este séta, arra a megállapításra jutottam, hogy többet egyelőre nem kezdek nagyobb lélegzetű kompozíciót. Sok még nekem, s csak állandó bosszankodás, mert nehezen megy. Pillanatnyilag fejek, tájképek is épp eleget érnek, és legalább olyat csinálok, amit tudok.
19. csütörtök: Picasso litográfiák élvezése. gumizás viasszerűen textúra frissen kaparás ragasztás ceruza décalquer oldás
20. péntek: Velasquez és Goya képek összehasonlítása. V[elasquez] pazarul szép, G[oya]-t teljesen elnyomja. G[oya] pszichologikusságában tartja meg magát az összehasonlításban. Kamaraterem
21. szombat: Tegnap gyönyörű Webernt (5 db vonósnyegyre) [52] hallgattam, olyan finom és érzékeny.
24. kedd: Hajógyár! festőállvány
25. szerda: Reggel nagy szomorúsággal fedeztem fel, hogy a nadrágom térde már erősen átlátszik. János kórház Szépművészeti könyvtár levél: Sanyi, porta
27. péntek: Bernáth nem nagy tetszéssel fogadta a hajógyári képet. Furcsa, milyen rosszul esett most. mozi-jegy Sanyinak levél
28. szombat: Délután az újonnan megnyílt tárlaton [53]. Nagyon beharangozták, a csalódás még a várakozást is felülmúlta. A magyar festészet semmit sem ér! Bernáthnak 4 képe volt. T[ulajdon]képp minden megvolt bennük, ami a régi képeiben is. De azért a lényege, a lelkesedés, sehol. Még talán a traktoros Falusi utcánál? Néhány Barcsay, Ferenczy B[éni]. Egész festészetünkre a félelem nyomja rá bélyegét, nem mernek rosszakat kiállítani, így minden egyforma langyos vízben úszkál.
29. vasárnap: 10-kor János kórház. - 1/4 2 100x130 keret, szerda
30. hétfő: Egyre nagyobb jókedv uralkodik el rajtam. Ismét kezd megerősödni a magamról alkotott elképzelés. 8 Ugocsa

május

1. kedd: Néha olyan tisztán látom magamat, s hogy mit kell csinálnom. Úgy látszik az egyéniség nagyon ösz-

szefüggésben van az erőnléttel, ha gyengék vagyunk önállóságunk is teljesen megszűnik.

2. szerda: reggel Nagyvilágot bevenni Boldog állapotban, szép tavaszi napsütésben olvastam ki Cyrano Holdbéli utazását [54]. Nagyon tetszett. Gyermekked filozófiáját olyan csodálatos, mesebeli költői képekkel veszi körül, mint pl. a paradicsom leírása. Élveztem.
3. csütörtök: Az eddig teleírt lapokat végignévezve, világosan látom az átkozott hangulati ingadozásokat. Hiába minden, úgy látszik, azon nem lehet segíteni. Még szerencse, hogy 2-3 hétnél nem tart tovább egy ilyen periódus. Szomorúan olvastam végig együltömben a Tonio Krögert [55]. Soha nem tudom elunni, és mindig mélységesen meghat.
4. péntek: 1. Bernáth: határán vagyok annak, hogy egy teljesen kész képet csináljak. 2. Öcsi okos javaslatokat tett a kép átalakítására. 3. Élvezetes, nagy pletykálás Öcsivel, Klimóval [56] Bernáth műtermében. 4. Este nagyon szép Milhaud vonósnyegyet hallottam [57]. (Szép nap volt)
5. szombat: Romain Rolland: Michelangelo-élete Ma is tovább észlelem az erősödést. Du... deszkákért elmenni.
7. hétfő: Végnek [58] - 2 Ft 120x130 keret Gerőné [59] pécsi balett-rejegy
8. kedd: Bernáth is, én is biztosnak vesszük a kép befejezését. Ez lenne az első, ha nem is nagyon ingerlő, kész képem.
9. szerda: Vég - Gerőné 3-megbeszélés Madách-Színház [60]



28. Főiskola, 1961. A képen Baranyay András és Márffy Albin. Fotó: ismeretlen. A művész tulajdona



11. péntek: Újra jönnek az undor és unalom napjai, megtoldva azzal, hogy vajon mi lesz év végén? Bernáth ma elutazása előtt végső kiértékelést tartott. Szín és kompozíció béli erőnyeim (egyéniséget is vél felfedezni bennük) elismerése mellett legfontosabb gyengémnek a megformálás bizonytalanságát említette, ami képeimet végső soron dilettánsná teszi. Egy év eleji naturalisztikus tanulmányomat jobbnak tartotta minden másnál, épp a megformálás tiszta volta miatt. Végső következtetés: ha a formálás dilettáns, semmi sem ment meg egy képet. Most bosszankodhattam a tanulás nélkül elherdált éveken. És félek, hogy maradhatok-e?
12. szombat: du.: Mennyiszer fordultak már hozzám szerelmi panaszokkal! Ma Anti ügyeit kellett meghallgatnom és tanácsokkal segítenem. Szakértő leszek!
13. vasárnap: Manet arckép – neki is nehezebb esett fejet festeni. Csavargás Ferihegy felé esőben.
14. hétfő: Dél előtt teljes lógás. Nehéz megint összeszedni az erőmet. 16.20 János K.
15. kedd: megint csak a hangulat van napirenden. Du. tornáztam egy kicsit. Véglegesen elhatároztam, hogy ezt rendszeresítenem kell. Amikor az ember erősnek érzi magát, tényleg az is. (Micsoda kézzelfogható igazság!)
16. szerda: Du. fényképezés könyvtár-ig zeneakadémián jegyet nézni
17. csütörtök: Rossz kedv! Sanyinak 2-re munkáért. Es-ténként Rilke verseket olvasok. Egy éve őrzöm már magamnál ezeket a csodálatos dolgokat, és csak most fedezem fel! Ilyenkor elalvás előtt, milyen fogékony az ember a versekre. Tegnap az Őszi napot, ma az Orpheusról szöveget élveztem. Az Abiság megint eszembe juttatta a Dávid királyról tervezett litó sorozatot.
19. szombat: 8-1/2 Anti Csavargás az állatkertben. Ma a tengeri akváriumokat élveztem. Esetleg lehetne halakkal, teknősbékával, rákokkal teli akváriumot festeni. Aranyosak a tengeri csikók.
20. vasárnap: Néhány Juhász Ferenc versről Csernus jutott eszembe. Erős érzelmesség és roppant tárgyiasság a jellemzőik. Dante Új életét kezdtem olvasni [61].
21. hétfő: Új írás-5. [62] Esztétika jegyzet Stan és Pan filmeket láttam. Olyan jóízűeket nevettem, mint ritkán életemben. T[ulajdon]képp Tati is innen veszi az ötleteit, csak ő mond is velük valamit. Jeanne d'Arc
22. kedd: Lettres fr. Este kimondhatatlan örömmel hallgattam a Sevillai borbélyt. Olyan jó opera, mint egy Mozart, és majd szétrobban az örömtől az ember, amíg hallgatja.
23. szerda: fotózás Délután lefotóztuk a képeimet, kíváncsi vagyok, hogy fognak fekete-fehérben hatni. A Festő és modellt majd ennek alapján próbálom tovább folytatni. 7-ig litográfiákat gyártottam Sanyival. Jól esik elfáradni a munkától.
24. csütörtök: Németh László Kortárs 4-ben megjelent írása [63]: a mindenkitől elzárkózás ijesztő példája. Neki senkihez semmi köze – mindenkit semmibe vesz. Így nem lehet élni!
25. péntek: Bernáth legfontosabb tanulsága: nem a képet, hanem az általuk megjelenő emberi belsőt kell felfedeznünk. Zenénél és irodalomban ezt természetesen is veszem, de saját szakmámnál megfedkezem róla. Megint csak az emberismeret fontossága. Goya



29. „Festő és modellje”. Fénykép a főiskolai műteremben, 1962.

Fotó: ismeretlen. A művész tulajdona

26. szombat: Gondol [64] Goya Az egész nap teljes tétlen semmittevéssel múlt el. De találtam a Szépművészeti múzeumban egy jó van de Velde csendéletet [65].
27. vasárnap: Dante: Új élet Annál a gyönyörű résznél, ahol Beatrice halálát álmodja meg, a Gargantua [66] jutott az eszembe. A legkülönösebb hasonlóság, amit valaha is találtam.
29. kedd: Vaskó [67] Fotóelőhívás 2 kor Este esetleg Anti
30. szerda: Hajógyár János kórház 17:20 Gabos! [68]
31. csütörtök: esztétika jegyzetkeresés vásznak reggel litók léce 9 kor opera jegyek Gabos zokni, ing könyvtár – esztétika 1/2 6-ig Délinél Könyv 40 Ft Lali [69] levél Gabos, csodás Brahmsok, Prokofjev III. szon[áta], Bartók: Szabadban [70]

június

1. péntek: vásznak reggel Egész nap a főiskolán, 8-ig. Festés, év végi kiállításra készülés. Du. litográfia farsztó nap opera
2. szombat: 8 Anti Gerőné Vaskó Este egyedül elszaladtam az operába a Varázsfuvolát meghallgatni.
3. vasárnap: Végignéztam a Főiskolát. Látszik, hogy a tanulmányfestés kényszere kisebb, mint régen, és ez azért gyengíti is a munkák színvonalát. Kuppi [71] festésbeli ügyességét mindig csodáltam, most csalódást okozott, a nagyon ügyesen festett képek ugyanúgy dilettánsak, mint az ügyetlenek (Aba Novák, Gyémánt [72], Lakner [73]). Ez megnyugtató. Különben is, hogy mehetek diplomázni, megerősítette az önbizalmamat.
4. hétfő: Meglepetésként ért Doma [74] döntése, hogy nem enged diplomaévre. Csúnyának találok ezt az elfogultságot (saját osztályából 4-et enged), pillanatnyilag nem is tudom és akarom a jelentőségét felmérni. Fáradt vagyok.
5. kedd: Esztétika vizsga Elintéztam, hogy restaurátor osztályra felvegyenek, így még kb. 2 évig maradok. Talán jól fog bevalni. Lali levél a főiskolán. Fényi [75] osztályt megnézni. Diplomamunkákat megnéztem. Doma dühöngés. Öcsi teljesen elfelejtett festeni. Semmi jót nem láttam.
6. szerda: Ez a restaurátor ügy nem is az én ötletem volt, nem is nagyon töröm magam, hogy sikerüljön. Ez sem megy simán (mi megy?). Félek, sok időt fog elrabolni,



- csak azért, hogy megélhessek. (Ha bent maradok, du. litográfiákat csinállok, reggel és délutánonként festek – nem szándékoztam egyébként sem sokat festeni – de ha így nem jön ki jól a lépés, egyből otthagynom az egészet.)
9. szombat: Kicsit meghűltem, de főleg nagyon gyenge vagyok. Szombat-vasárnap feküdtem, hétfő reggel eluntam és felkeltem. Tegnap Péntek du. az aulában öcsivel (meghatóan aranyos volt) megújítottuk barátságunkat. Ez talán visszapártolás volt a Domától? Azt mondta: ha tavaly elment volna már, azt festhetett volna, amit akar. Fél éve figyeltem már nála ezt a megingást.
11. hétfő: Megtutuk a diplomaeredményeket. Nem valami nagy adakozókedvvel osztották őket. A litókban látom hasznosnak a jövőre vonatkozó próbálkozásokat.
12. kedd: Festészeti stílust is lehet grafikai úton kikísérlelni. Úgysem a technikán van a súly. Lehangolt a világbajnokságból kiesésünk [76]. Még a futballból is hasznos következtetéseket lehet levonni. Az élet is hasonló a sporthoz.
14. csütörtök: 10.30 János K[órház]
15. péntek: altató hatása gyógyszereket szedek, lassan teljesen elhülyülök.
16. szombat – 17. vasárnap: Grünwald: Nem törődik a formákkal, csak érzelmeinek pontos kifejezésére használja őket. Zenei hatásokat ér el, mert egy művön belül több módon tud megnyilatkozni anélkül, hogy a kép egységét megbontaná (oltárképe a gótikus kat[edrálisok]-ra emlékeztető csodás szintézis egy képen belül, Madonna, Keresztre feszítés, Kr[isztus] feltámadása, mind külön zenei tétel.) Szintézis fényárnyék festés.
18. hétfő: műv[észet] tört[énet] államvizsg[a] keserves makogás, már alig tudok egy értelmes mondatot megfogalmazni. De ez az utolsó vizsgám, s végre megszűnnek ezek a borzasztó értelmetlenségek is.
19. kedd: Feltehetően Goya meztelen és ruhás Mayája egymást kiegészítő kettős kép, és nem igazak a róluk szóló mesék. Rettenetes fáradtság.
20. szerda: Könyvtárban: R[em]b[ran]dt rajzok I. köt[et] Festő-mod[ell] litó
21. csütörtök: 10 Kör[ter] Főisk[ola]ról hazahozni
22. péntek: reggel Farkas M. vásznak index du. 2 körül Alapnak Lali levél
25. hétfő: Farkas M. Kezdek megnyugodni. Elhatároztam, hogy a József [77] lesz a nyári olvasmányom. (hiába, tanulmányozni kell a karrier módozatait)
26. kedd: Könyvtár – pszichológia tanulmány Tiszta lappal kezdek, és rendezem, meg levonom a tanulságokat főiskolai dolgaimból.
27. szerda: Goya portréinak reprotit szereztem meg. Csofálatos dolgok!
28. csütörtök: 12.30 János K[órház] főisk[ola] Könyvtár] A Wertherben: a rosszkedv betegség, gyógyítani kell [78].
29. péntek: Egész napom kórházi mászkálással telt el. Alap Októberre előjegyeztettem egy operációt. Első kísérletem az Alapnál.
30. szombat: Anti Csendélet terve, virágokkal, növényekkel, hallal v[agy] nyershússal.
- július
1. vasárnap: De. séta bizonytalan jövőmről és kialakulatlan életemről gondolkozva. Este Anti bemutatta nejasszonyát – Érdemes ilyen nővel megosztani egy életet? De összejöttek.
2. hétfő: Du. Antival a lőrinci kis házban, beszélgetés az elemista éveimről. Én egyáltalán semmire nem emlékeztem, s most sok jelentős dolgot tudtam meg magamról, erről az öntudatlan életkoromról.
3. kedd: de. Albin Janesinak az angol könyvért. → [4. szerda, Főiskola] Restaurálás
4. szerda: útlevél Alap Főiskola: segély, javaslat, 80 Ft, vásznak Kóka [79] műtermében: nem kell elkésredni. Bernáthos képek, kevés és nem is meggyőzőek. Műcsarnok
5. csütörtök: terabin útlevél 8-12 Janesi Erdősi utca 43-47 3. 307 Alap, Stúdió? [6. péntek] Este elolvastam a Tristant. Nem a legjobb Mann, de újra csak az élni tudás képessége megszerzésének a fontosságát veti fel. Furcsa, hogy ez nála egész fiatalkorán végighúzódik.
6. péntek: Alap
7. szombat: Esküvő fel egy Faliújság 2-től Esetleg Feri
9. hétfő: Régi rajzok átnézése ½ 9 útlevél – Otti levél Bernáth némi gyámoltalan buzdítást adott. Borzasztó, hogy valaki öreg korára is így a fellegekben éljen.
10. kedd: Corvin Balassi u. 19. Rottenbiller u. 30. Babin[éni] [80] Du. alap grafika]
11. szerda: Az első rajzszállítmányomat is kivágták az Alaptól. Néha egy pár pillanatra teljesen reménytelennek látom a jövőt. Műteremszerzési próbám sem sikerült. Jó, hogy optimista hangulatban vagyok, csak tartson addig, amíg ezt a kezdetet átvészelem. Stúdió, Főiskola, Alap, Babin[éni]
12. csütörtök: Főisk[ola] 11 Stúdió főiskola 80 Ft János K[órház] Sanyi ½ 5-ig B[abi]-n[éni]
13. péntek: János Kórház
15. vasárnap: Művésztelep [81] indulás 5.45 Unalmas utazás, rossz társaság, ami előre éreztette az egész művésztelep hangulatát.
17. kedd: esős napok, sétálok és a Gargantuát olvasom.
18. szerda: Sanyival, Kecskével meglátogattuk Szijjártó Béla műtermét (kis lyuk). Most látom csak, milyen borzalmas egy megszállott festő. Sokszor majdnem menekülni akartunk, annyira félelmetesek voltak a „rohamai”. Zenét szerez, fest, 600 oldalas politikai tanulmányt ír, verseket is, – mindezt 100%-ig gügye, dilettáns módon. Nagyon sajnálom szegényt.
19. csütörtök: Nagy élvezettel olvastam Goethe Iphigéniját. Micsoda – minden ízében költői mű!
21. szombat: de. félig gyalog, félig motorral lementem Szegedre. Jó volt egyedül végigjárni a várost. Hasztalan kísérletek autóstopra, végül busszal jöttem fel, elég kényelmetlen volt és szórakozottságom jutalmaként 20 forintra meg is büntettek.
22. vasárnap: De. nálunk volt Sanyi, örök vidámsága most is nagyon jól jött. ½ 10 Anti Este Anti nézett fel, és elmondta a másnapi teendőimet. Pontosan szervezett esküvőn fogok részt venni.
23. hétfő: ½ 9 Anti esküvő]. Anti tanúja voltam az esküvőjén. Rettenetes társaság körében, hosszú ebéd és sok ivás. Kedves kislánnyal vittük vissza az esküvői ruhákat. Ő a legfiatalabb, két nővérét már úgy látszik a kor v[agy] a házasság elbutította.
24. kedd: De. Szépműv[észeti] Múz[eum]. Megnéztem az új Kokoschkát [82]. Ha nem lennék elfoglalt vele szemben, biztosan nem tetszett volna ennyire.
25. szerda: Ma akartam visszamenni [a művésztelepre], de nagyon irtózom tőle. Majdnem egész napot töltöttem Albinnál a kertben, jó volt ott lenni. Amerikai



- riportfilm: [Az] iszákosok utcája [83]. Érdekes, hogy éppen a riportszerűség teszi zsánerfilmmé az egészet.
26. csütörtök: Vonaton, gyalog, szekérral vissza Vásárhelyre. Túrhetetlen meleg van, azt bírom a legkevésbé.
29. vasárnap: Este kis társasággal lementünk Szegedre a Párizs lángjait [84] megnézni. Közben láttunk egy pocskék és toprongyos karneváli felvonulást – annyira vidéki volt, hogy jobbat nem is lehetne elképzelni. A balettről inkább semmit nem írok itt föl – mulatságos volt a nagy színpad és a felvonuló lovak és hintók. Éjjel kellemesen beszélgetve jöttünk haza.
30. hétfő: Különös gyengeségem egyre jobban elhatalmasodik.
31. kedd: A délelőttöt a város mellett levő elhagyatott ültetett erdőben töltöm napozással és a József olvasásával [85]. Nagyon megnyugodtam az utóbbi időben, csak sajnos ez teljes testi-lelki eltompulással jár. Nem tudom, hogy fogom felhergelni magam, ha haza megyek.
- Megjegyzés: Néhány rajzot csináltam, közepes eredményű nyel.

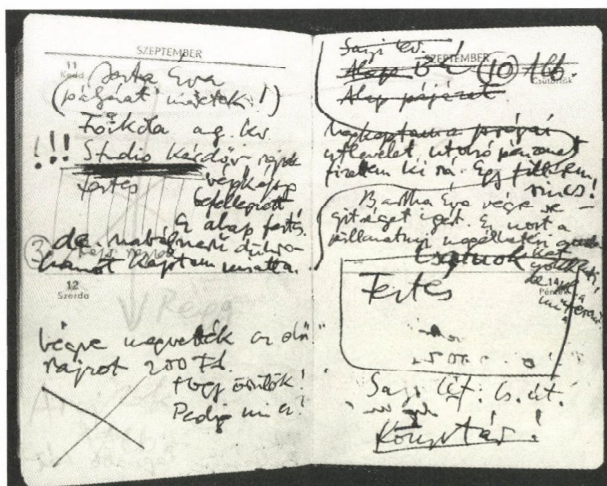
augusztus

3. péntek: Egyre fáradtabb leszek és az egyedüllétem egyre elviselhetetlenebb. Jövőmre kellene gondolnom, de ezt inkább mellőzöm.
4. szombat: A kerámia gyárban 4 edényt festettem. Milyen kevés az ember invenciója. Csak az vigasztal, hogy másnak még kevesebb.
7. kedd: Mártélyon barangoltam egyedül. Milyen szépek a Tiszamenti füzesek. Az estétet javarészt moziban töltöm, válogatás nélkül mindent megnézek. A híradók a legjobbakkal.
9. csütörtök: Kiállítás rendezés Hangulatom javul, most már egyre jobban érzem magam ebben a társaságban. csüt[örtök] este: Szalonnasütés, nagy ivás Mártélyon. Hosszú küzdelem után szántam el magam, hogy elmenjek. Jó volt. Nagyon kell ilyeneken részt venni.
10. péntek: Rossz hangulat a tegnapi rossz bor következtében. Alap művésztelep Főiskola este Hézsőék-nél [86] vacsora. Milyen jelentéktelen!
11. szombat: Este kiállítás megnyitó
12. vasárnap: Utoljára kimentem a kis erdőbe a forrás mellé. Tulajdonképpen jól éreztem magam itt, megnyugodtam és emberek között is voltam. Délután utaztunk haza rettentő melegben. Művésztelep vége.
13. hétfő: 11-12 főiskola útlelvi Vili vásznak
14. kedd: kérvény Stúdió 12-Vili Alap-graffika]
15. szerda: Stúdió Alap
16. csütörtök: útlelvi]
17. péntek: 11-Sanyi Antinak tel[efon] Múzeum Alap
18. szombat: Stúdió képek
23. csütörtök: 4 óra alatt festettem egy képet, kizárólag Alap igények figyelembevételével. Nagyon rossz érzés! És az a tudat, hogy lehet, hogy le kell kaparni (csak néhány napi életűek a képeim?)
24. péntek: Alap Albinék. 5 körül
25. szombat: lécek / Fehér hajóban (?)
28. kedd: Alap K., Kiállítás, újság r(...)
29. szerda: Stúdió, Izabella, Albin, Anti Alap paszpartuzás, keretesiszolás → [30. csütörtök]
30. csütörtök: Ernst-Múzeum, Vásárhelyi

- tárlat [87] Anti(...) Stúdió Izabella Albin 1/2-6 Anti
31. péntek: Rozanits [88] – mint már annyian – az első év nehézségeit emlegette. Ez az év most kezdődik, de máris kevés türelmem van hozzá.

szepember

1. szombat: Stúdió Kiállítás beadása, (Szöveg) Meghitt beszélgetés Sanyival az egyéniségről. Fura, hogy fél éve még fafejűségnek tartottunk minden határozott stílustörekvést. Most meg – különösen én – egyre égetőbb szükségét érzem, hogy tisztába jussak magammal.
2. vasárnap: festés
3. hétfő: Ernst Múzeum] Albin keretezés
4. kedd: Új életemben a II. tárlatbeadás. Kellemetlen a cipekedés, de jó pletykákat hallhatok a sok ismerőstől. Kecskével beszélgetés. Hírek egy új legfelsőbb zsűri létrehozásáról, állítólag Bernáth is benne lenne, persze Doma és Bence [89] után. Talán picikét enyhülni fog a helyzet.
5. szerda: Stúdióba rajzokat Alap, Bartha Éva [90] Alap
6. csütörtök: Stúdióba rajzokat Főiskola] m[e]g[hívó] lev[él] (?) Bartha Éva Este a Stúdió-ban megbeszélés. Miután ismertették, mi vár ránk, mit tudnak adni, miből élhetünk meg, nagy szomorúság vett erőt mindannyiunkon.
7. péntek: Du. Albinnal a Szépművészeti-ben. Nagyon jól sikerült du. volt, Chardint, Goyát, Kokoschkát, Vermeert [91] néztük meg, most különösen a Chardin kapott meg. Biztosan legjobb képei közé tartozik! [92] A könyvtárban újra Goyakat és Kokoschkákat láttunk. Sok modoros arcképe van, de néhány csodálatos is.
8. szombat: Fr[ancia] Intézetben Goya rajzok és soksz[orosított] graf[ika]. Bámulatos hatást tettek rám. Legszébb két sorozata a Háború [93] és Balgaságok [94].
9. vasárnap: Verne Grant Kapitányát olvasom [95], mulatok rajta és nagyon-nagyon élvezem.
10. hétfő: Gellérthegy festés esetleg-szakszervezet polc st[údió]rajzok
11. kedd: Bartha Éva (pályázat méretek!) Főiskola m[e]g[hívó] lev[él] (?) !!!Stúdió kérdőív, rajzok festés végképp befelelgett az Alap festés. De szabályszerű dührohamot kaptam miatta.



30. Részlet Baranyay András feljegyzéseiből, 1962 szeptember

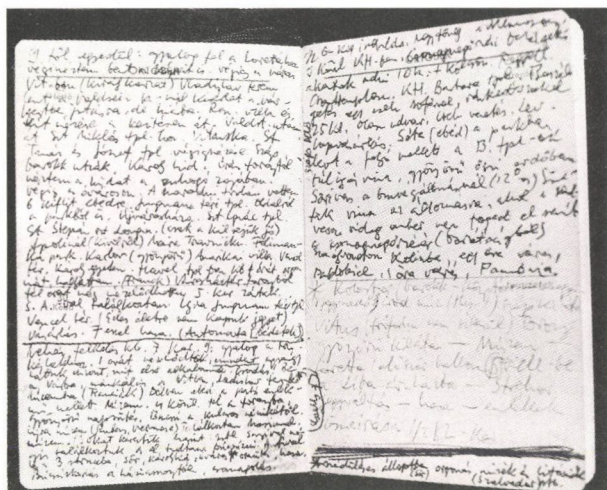


12. szerda: Végre megvették az első rajzot 200 Ft. Hogy örülök! Pedig mi ez? A rajzok Alb[in]
13. csütörtök: Sanyi lev[él] Alap-B[artha]-É[va] 10 Alb[in] Alap-pályázat Megkaptam a prágai útlevelet, utolsó pénzemmet fizettem ki rá. Egy fillérem sincs! Bartha Éva végre segítséget ígért. Ez most a pillanatnyi megélhetési gondokat csökkenti, de pl. a műterem? Csarnok
14. péntek: Festés Sanyi (...): Cs. út. Könyvtár!
15. szombat: Albin, Főiskola A délutánt Jung Bev[ezetés] a tudatalattiba [96] olvasásával töltöttem.
17. hétfő: Vaskótól megtudtam, hogy nem valószínű a restaurátor ügy sikerülte. Még mindig nem tudtam eldönteni, jó volna-e vagy sem, s tegyek-e érdekében valamit.
18. kedd: Nyomott hangulatom tovább tart.
19. szerda: Szabó, Gáspár [97] tel. esetleg Minisz[terium] Stúdió! 5 litográfiát bevitettem a Stúdióba (újságnak)
20. csütörtök: Ruhafest Főiskola-könyvtár Fest[és] Alaposan meggondoltam a restaurátor ügyet. A minisztérium révén lehetne „kényszeríteni” a főiskolát. De valahogy nem füllik a fogam a dologhoz, inkább hagyom magától intéződni (úgysem fog sikerülni).
21. péntek: Du. (este felé) kint voltam Babi néninél [98]. Titokban most is reménykedtem, hogy valami segítséget kapok tőle. Lakói a legnagyobb közömbösséggel közölték velem, reggel agyvérzéssel kórházba vitték. Nagyon emlékeztet a dolog, mikor Hinczékét [99] kerestem főiskolai protekció ügyében, és a harmadik helyen csodálkozva néztek rám, hogy már évekkal ezelőtt meghaltak. Most is olyan rossz érzésekkel (majdnem kétségbeeséssel) jöttem el.
24. hétfő: Gáspár Minden időmet a prágai utazással töltöm, alaposan fel akarok készülni.
25. kedd: Megtudtam Babi néni halálát.
26. szerda: Nem tudom rászedni magam a munkára. Kicsúszik alólam az idő.
27. csütörtök: De / Cseh kultúra. A képtár katalógusában szép dolgok is vannak. (Goya is) Életem első kiállítási meghívóját kaptam meg. Majdnem erőszakos elhatározás: feltétlenül el kell kezdenem a munkát. („Család” pályázatra [100] elkezdtem egy 50x60-as képet) 2 temetés
29. szombat: Megnyílt az Építjük védjük szép hazánkat kiállítás [101]. I. grafikám itt van kiállítva. (üvegfüvő) vidéken szövönők is
30. vasárnap: Új Bernáth képet láttam a Gal[éri]a-ban. Nem nagyon jó, de különös Rembrandt hatást lehet felfedezni rajta. (2 egymásra hajló nő és egy fiatal emb[er] erkélyen [102])
7. vasárnap: Amszterdami grafikai kiállítás a Szépm[űvészeti] Múze[um]-ban [107]. Néhány szép Rembrandt rajz van. 6 körül Ferike
8. hétfő: Ernst Múze[um]. Szövönők Múcs[arnok], Vásárhely [108], Miskolc
9. kedd: Újabb szövőszék képe foglalkoztat. Gobelinek, az első képhez hasonló amorf absztrakt foltjai, egy v[agy] két nő, mindez „bűvös” légkörbe foglalva bontakozik ki a sötét háttérből, mint egyes késői Rembrandt karcoknál. Talán kékes színek uralnák!
11. csütörtök: Gogol ill[usztáció]!!
12. péntek: 10 Antinak t[ele]fon a Magyar színházba Múcsarnokból képeket elhozni, Hajógyárat Alaphoz János k[ör]ház. Délen Sanyival beszélni Du. Szépm[űvészeti]k[önyvtár].
13. szombat: Jegyváltás De. Prágába megváltottam a jegyeket. Főiskoláról tegnap értesítést kaptam, hogy felvettek a restaurátor szakra. Ez némi változást hoz majd az életembe.
15. hétfő: Pénzbeváltást megtudni Újra elkezdtem a főiskolát! Nagy utálattal
16. kedd: reggel Anti ½ 9ig beiratkozás jegycsere könyvtár
17. szerda: Alap Kép[ek]-elh[ozása] Ma letelt a 3. nap, ebből a tanévből ennyit jártam a főiskolára. Elképzeléseim még nem nagyon alakulhattak, de nem néz ki rossznak a jövő.
18. csütörtök: De. Festettem, és nagy kínlódással tűrhetően megcsináltam egy alakot. Folytatni sajnos csak akkor tudom, ha hazajöttem.
19. Péntek: D[ylan] Thomas: A mi erdők alján [109]. Csodálatosan költői mű, alakatlan, olyan, mint egy Claudel [110]. Nagy hatást tett rám V[asco] Pratolini Szép szerelem krónikája [111]. Mindig is vonzódtam az olaszok pazar élni tudásához.
20. szombat: [A] Dürrenmatt: Fizikusok[at az] Angyal sz[állt] le Babilonba[n] után [a] legjobb drámának tartom.
21. vasárnap: Tengés-lengéssel, készülődéssel, út előtti lehangoltsággal telt el a nap. fél 6 12[-es(?)] megálló
22. hétfő: 6.35 Prága 3-kor Prágában! Szállodakeresés, ígérlet az Axából. Sörözés (fényképező) Turist bureau Ametyst 11h 13-as – gyalog
23. kedd: Turistba szállásért 1-kor megérkezés a Savoyba du. Masin [112] meglátogatása a Galériában. Sötétedés körül séta a várbán – t[em]pl[om] Savoyban sörözés Továbbra sikerült lakást szerezni.
24. szerda: 9-kor Vitust néztük meg toronyba is – lovagterem – Spanyol terem – tanácsterem 12 Savoyból költözés Jugoszlávských partizanú 40-be. Ebédelés. Du. óváros nézés Tyn. Mod[ern] cseh fest[észet] megnéz[ése] Ip[ar]m[űv]észeti] múze[um]. A Karasek kiállítás Moldva parti séta este • Szalvátor t[em]pl[om] megnézése – vásárlás (bőrönd I.)
25. csütörtök: 8-kor fel a Hradzsínba Aranycsinálók utcája – Szt. György t[em]pl[om] – lovagterem – (összes)kápolna – Múzeum haza ebédre – koffer csere – gettó felé a városház téren keresztül, Jakab t[em]pl[om] – (kubai tüntetés) gettó (régi zs[idő] temető, múzeum) végig a Moldva parton, Károly hídon, 7-essel haza ½ 8 Tylovo d[ívd]lo-ban Varázsfuvola Karlova – Károly híd (7) haza
26. péntek: A kód megszűnt, gyalog a Hr[adzsín]-ba – Zámecké Schodynon le. Ren[eszánsz] udvar, barokk paloták – Waldstein p[a]lota, itt Drezdai képtár – Chotkovy kert Belvedere (képtár – szökőkút – szöke

október

1. hétfő: kb. [ekkor] Miskolci Tárlat [103] Sanyi
2. kedd: Albin-jön képfuvarozás
3. szerda: ½ 9–9 Anti de. Szabó 100 Ft Alap-graffika], Főiskola] szem[élyi] ig[azolvány] Sanyi, SZTK; beírás 4 után Múcsarnok t[ele]fon Szabó Éva [104] Borzasztóan sikertelen délután
4. csütörtök: 7 ut[án] Anti
5. péntek: Ék [105]-Index 12 Főiskola] Sanyi
6. szombat: Három napja a Stúdió pályázatra elkezdtem egy képet. Most kb. negyedrésznyre van meg, és remélem, hogy jól, készre meg fogom tudni csinálni [106]. Ma este megint nagyon rosszul esik az egyedüllet.





31. Baranyay András feljegyzései a prágai útról (részlet), 1962 október

kertészlány) kertből kilátás a várra, Schody lépcsőn fel a várba – Szt. György t[em]pl[om] – Vitus – ebéd kavárnában (knédli – sörről) – strahovi kolostor (barokk – könyvtár – magyar jegyszédő, irod[almi] múz[eum]/Husz J[ános]/ szép kilátás. Vitus (trifórium nem sikerül), torony – gyönyörű kilátás – múzeum – Loretta (először hallom) 5 h vill[amossal] be a Liba [113] áruházba – Střed jegyváltás – haza – emlékek összeírása ½ 12-kor.

27. szombat: ½ 6 kor keltünk, ½ 8 kor indult a vonat Smíchovból. Csúf boszorka külsejű kalauznő, II. osztályú jeggyel I-be ültetett és még az utasokat is kizavarta. Leszállásnál elbúcsúztunk. A faluba balfelé mentünk az úton, megreggeliztünk az erdőben és hátulról felmentünk Karlštejnbe. Vezetővel végigjártuk, később egyedül alaposan megnéztük a Theodorik kápolnát. Vároteremben ebéd, 3-kor már a Vyšehradon nézelődtünk. Temető – öreg bácsival beszélgetés – óvárosban kis vásárlás. Szalvátorban énekhallgatás. Károly híd – 7-kor otthon pihenés.

28. vasárnap: Esett, de tiszta az idő. Villamoson lementünk a Miklós templomhoz és körüljártuk a környékben lévő templomokat is. Átmentünk a Jakab t[em]pl[om]ba orgonálást hallgatni. – Óvárostér – Orloj-toronyból kilátás. Fölfelé a folyóparton templomok – zsinagóga – ebédelés a Moldva parti parkban – Kampa-Čertovka – Károly-hídi toronyból kilátás – panoráma mozi – folyóparton vissza föl a várba, este nézelődés a t[em]pl[om] körül, orgonás mise a várkapolnában.

29. hétfő: 9-től egyedül: gyalog fel a Lorettához, végignézttem bent a képeit is. Végig a váron, Vit[us]-ban (királyi karzat) Ulásló terem, lent a Valdštejn p[alotá]-nál kísérelt a várkertbe jutásra, de hiába. Ren[eszánsz] villa és kút nézése a kerítésen át. Valdšt[ein] után át Szt. Miklós t[em]pl[om]-hoz. Vitanska. Szt. Tamás és József t[em]pl[om] végignézése. Szép barokk utcák. Károly-híd. Óratoronyból néztem a hidat a zuhogó zajában. Végig az óvárosban. A Národní tridán vettem 6 kiflit ebédre. Jungmann téri t[em]pl[om]. Oldalról a parkból is. Újvárosháza. Szt. Ignác t[em]pl[om], St. Štěpán, Szt. Longinus (csak a külsejük jó). Apollonius (kívülről) Marina Travníčku.

Folimanka park. Karlov (gyönyörű), Amerikai villa. Vencel tér. Károly egyetem. Havel t[em]pl[om]-ban kb. 1 órát orgonát hallgattam (Franck [114]). Városháztér tornyából fél órát még nézelődtem. 5-kor zártak. S. A.-val [115] találkozottam. Újra Jungmann téri t[em]pl[om]. Vencel tér (Édes életre [116] nem kapunk jegyet) Vásárlás. 7-essel haza. (Automata [bérletek]).

30. keddi: Nehéz felkelés kb. 7-kor. 9: gyalog a ren[eszánsz] kéjlakhoz. 1 órát nézelődtünk, mindent ugyanúgy láttunk viszont, mint első alkalommal. Csodás! Be a várba, mászkálás a Vit[us]-ban, Ulásló teremben (Szt. György). Múzeumba (franciák). Délben ebéd a parti emlékmű mellett. Múzeum. 4 körül fel a toronyba, gyönyörű napsütés. Búcsú a kulcsos nénikétől. Újra múzeum (Rubens, Veronese). Találkoztam Masinnal. Múzeum (sokat kerestük Masint). Este Sanyival mégis találkoztunk, és el tudtam búcsúzni. Antival le a 3 struccba, sör, Károly-híd, óváros, szédülés állapotban orgonás misék és litániák (Szalvátor) stb., óraütés, haza. Búcsúzkodás a háziasszonytól, csomagolás.

31. szerda: ½ 6-kor indulás. Nagy tömeg a villamoson. 9 körül K[utna] H[ora]-ban. Csomagmegőrzési beszélgetés, akartak adni 10 k[orona]-t kölcsön. Reggeli. Csonttemplom. K[utna] H[ora]. Barbara t[em]pl[om]. Beszélgetés egy cseh sofőrrel, ránk erőszakolt 25 k[orona]t. Olasz udvar, cseh vezetés, Lev[elezőlap] vásárlás. Seta (ebéd) a parkban, lent a folyó mellett a B[arbara] t[em]pl[om]-on túlig és vissza, gyönyörű őszi erdőben. Sörivás a buszvégállomásnál (12<sup>o</sup>-os). Siettünk vissza az állomásra, ahol a teljesen rideg ember nem fogad el semmit a csomagmegőrzésért (barátságból). Személyvonaton Kolinba, egy óra város, Pardubice, 1 óra várás, Pannónia.

november

1. csütörtök: A délelőttöt alvással töltöttem.
2. péntek: Bementem a főiskolá[ra]. Úgy tűnik, sok lehetőségem lesz nem restaurálással foglalkozni.
3. szombat: Ernst Múzeum képek elhozása Sanyinak levél
4. vasárnap: Goethe It[áliai] utazását olvasom. Nehéz újra visszatérni a szokott életformába, itthon ülve szellemi dolgokkal foglalkozni.



32. Baranyay András és Ravasz Lajos az egri restaurátor művésztelepen, 1963. Fotó: ismeretlen. A művész tulajdona



5. hétfő: Festenek a főiskolán. De. is itthon festhettek a Stúdió pályázatra. Stúdió-műterem, klubtagság, szakszervezet, kiállítás-bejelentés, képelhozás
6. kedd: 3 órai nyüglődés után gyors elhatározással átfestettem képem jobb oldali alakját, az öreg nőt kislánynyá. Prágai tapasztalat, hogy nem lehet különböző arányú, túl nagy nagyságkülönbségű figurákat egy képen elhelyezni.
8. csütörtök: Doma rendelete: csak a Bernáth osztályba járhatok festeni.  
Du. Elég jól sikerült litót csináltam, szórakozottságból gumi helyett terpentinnel kentem be. Teljesen tönkrement. Jó kezdet!
12. hétfő: Délelőtt is dolgoztam, du. pedig 2 elég jó litogr[áfia]-t csináltam. Jó nap.
13. kedd: Sanyi melegítő, fénykép, levél, térkép
15. csütörtök: du. litó! nyomás
17. szombat: Stúdió pályázat beadása [117]
19. hétfő: rossz napok
22. csütörtök: Amilyen kellemetlen időket élek anyagilag és testileg, olyan jól megy a rajzolás. Már 4 jó litóm van.

december

1. szombat: A következő 2 hétben nyugodtan dolgozhatok, nem kell restaurálnunk.
3. hétfő: baglyos stb. litók javítása üveggyári litók rajzolása 6. Köfaragó üzem Megbeszélés a Stúdió tagok közt. Rettentő társaság. Képem különösen régiesnek, s legfőképp ütőerő nélkülinek tűnt a többi, jó-részt dekoratív mű mellett. Festők közt valamiben egyetérteni! Nevetségesen elképzelhetetlen.
5. szerda: Két sikertelen litó kísérlet. Kicsit ideges vagyok. Proust elmélete: hogy szép képek nézésével kell munkától elment kedvünket és rossz hangulatunkat megváltoztatni, ma is jól bevált, du. Picasso litókat néztem.
6. csütörtök: 9 kor: Ernst M[űzeumból] képeket elhozni délben képet hordani üveggyár fekete kő, halas csendélet (rosszul sikerült, de megfordítva, szürkére nyomva jó alap lesz egy színes litóra)
7. péntek: Bernáth szövönők színes du. Múz[eum] k[önyvtár] újból Pic[asso] litókat néztem
8. szombat: Ernst M[űzeum] 9
10. hétfő: Szövönők sz[ínes] nyomás Ap[ostol] fej fe[kete]-feh[éhr] Múz[eum] k[önyvtár]
11. kedd: fe[kete]-feh[érr] lit[ográfia] bagoly, bagolyba világos kő litók: rák, öreg női fej, fekvő alak
12. szerda: fe[kete]-feh[érr] litó a bagolyról
13. csütörtök: bagoly sötét kő színes
14. péntek: A két hét elég jól telt el, kísérleteim a lemezlitóval sikerültek. [A] színes lit[ográfia] már nehezebben ment, ennek talán az élményhiány is az oka.
15. szombat: New York árnyai [118] c. improvizált filmet láttam, tetszett. De. gondolkoztam az érzélem nélküli, de tevékeny életéről.
18. kedd: Egész nap tudtam nyomtatni. Új litó (virág vázában). Több változatot csináltam.
19. szerda: A rest[aurálás] mellett csak kevés időm jut grafikára. Nagyon szeretném már, ha minden időmet csak arra fordíthatnám (Talán egy évtizedet is várhatok rá.)
20. csütörtök: Du. Sanyi érkezett. Két napig fog vidámitani jókedvével.
21. péntek: Néhány lemezt hoztam el a Főiskoláról. El kell látnom magam anyagokkal. Kuppival beszélgetés a Bernáth-Doma karakterről. Szimpatikus benne,

- hogy egészen hasonló dolgok foglalkoztatják, mint engem. Este sokáig Károlyival [119] csavargás, vásároltunk. Benne a felelőtlenséget szeretem.
22. szombat: Vakkeret bevés az újabb szövönők képéhez. Megint – már a toprongyosság szélén levő – nyomorhoz jutottam.
23. vasárnap: Új képem terve foglalkoztat. Fantáziámat és képzelgésem, a jövőben egyre inkább szakmám területére kell szorítanom, különben teljesen szétszóródnak az erőim.
24. hétfő: Rózsi néni [120] Lali levél
28. péntek: Anti

Füzet végi feljegyzések:

Léon Bloy ?

Pavlov; Erős és gyenge típusok a reflexek alapján.

(Személyiség)

(XIV. Lajos) Nikolas Fouquet

Prévert: Maszkabál 4.20

Tolsztoj: Vál[ogatott] elb[eszélések] 12 Ft

A varázskönyv 28

Goethe: Vál[ogatott] vers[ek] 8

Deákok és lovagok XI-XII. versek 20

Mozart: Trio-divertimento (puchberg K 563)

Kvintett (D-dúr 593)

g-moll 516

1963

(ismeretlen helyen)

1964

január

1. szerda: Antiéknál hancúrozás reggel nyolcig. Tóbiás történetével kezdem az évet.
4. szombat: 4-ével befejeztem és alá is írtam (első aláírt képem) a mézáróst és fél disznót ábrázoló képemet. Karácsony után kezdtem és minden ízében a múlt évhez tartozónak érzem. Annak az eredményben gazdag évnél jó befejezése lett így. De kezdetnek se rossz.
6. hétfő: keretek du. kőszínek!
10. péntek: Téli tárlat beadás [121]
11. szombat: Újabb képötlet: Tömegjelenet (vásár)
13. hétfő: Sanyi: papír 150 cm, könyv vászon
16. csütörtök: ½ 12 Sanyi
17. péntek: Este 8 Anti
20. hétfő: Képemen – késznek hittem! – teljesen átfestetem a kislány figurát, valamit javult!
23. csütörtök: litók: Üveggyár Brecht: Kurázszi m[ama] Hemingway
25. szombat: Az életművészhez [122] hasonlóan sok fehérrel
27. hétfő: A Botticelli tanulmányt fordítom [123].
28. kedd: ösztöndíj – Könyvtár Udvari [124]
29. szerda: 9-10 Anti
30. csütörtök: Újra átfestettem a kislányt. Talán ez már végleges lehet.

február

10-12.: hétfő – szerda: Műcsarnok beadás

15. szombat: Képemen még egyszer átfestettem a kislányt.



16. vasárnap: 8.15–10.10 13.52–15.26, 14.14–15.36 Ferivel megnéztük a fehérvári tárlatot [125]  
 18. kedd: Sanyi képét elhozni.  
 20. csütörtök: Ernst beadás  
 21. péntek: Fényképész – vigyázni, nehogy karikatúra legyen. Esetleg sorozat.  
 22. szombat: Feri  
 23. vasárnap: Byron Sintrában [126] litó (nagy méretű) Esetleg festmény is  
 24. hétfő: Képszeleken alvó alakok – szemben egymással (elég szabadon értelmezett Andrič illusztrációk)  
 26. szerda: Két egymás mellett ülő nő bő, csipkés ruhában. Hemingway Vízben ugráló lovak.  
 27. csütörtök: Mély völgy, közepén fekete felhő (kemény) a táj többi része kicsiszolva (litó)  
 28. péntek: Az életművész, a vak, vele szemben álló 2, 3 figurával. Délután másodiknak rajzoltam meg. Nagyon sikerültnek találok. A madaras lány folytatásának érzem. Így kéne litót csinálni.

#### március

2. hétfő: Tájkép-felhő-mögül-sütő-nappal. Hemingway: Tömeg, zsokék, földön fekvő alak körül.  
 3-4. kedd–szerda: József Attila: Külvárosi éj. Egyszerre temetőnek és gyárnak látszó épületek.  
 5. csütörtök: Kurácsi m[ama] Lándzsás katonák  
 9. hétfő: Nem tudok hozzáfogni a litózáshoz. Úgy látszik, várni kell.  
 13. péntek: Wozzeck [127]  
 14. szombat: Arcképet próbáltam festeni. Teljesen sikertelenül. Szégyenemre be kell látnom, hogy megint Kokoschkát akartam. Ez pedig nem sikerülhet.  
 16. hétfő: 4 Műcsarnok [→17. kedd]  
 17. kedd: 1 Ék [128] 2. Ernst M[úzeum] tel[efon] Megtudtam, hogy Mészárszékemet kirúgták. Első alkalom, hogy ez nem keserít el, hazafelé jövet rájöttem, hogy kell – most már jól – befejezni.  
 18. szerda: 3 Szépm[űvészeti] könyvt[ár] Stúdió 5 ó[ra]  
 19. csütörtök: Mesélték, hogy Csernusnak [129] tetszett a képem, a többiek elleneztek a bevétele (Csontvárys!) Miket ki nem találunk. Filh[armónia]  
 23. hétfő: Kis könyvet vettem Grünwaldról, s azt olvasom. A Mária-hó oltár Madonnája és a Keresztre feszítések ...! Ugyanattól az embertől! Egyre jobban rajongok érte. Nála vannak levágások, csodás piros színek. Ellentétes képek gondolata.  
 26. csütörtök: Nagycsütörtök Nagyon szép este.  
 28. szombat: Kondor kiállítás Sz[ékes]f[ehér]-váron [130]. Gyerekrajzszzerűen gátlástalan „beszéd”, teljesen közvetlen és őszinte. Várostrom sorozata maga a megvalósult ötlet.  
 30. hétfő: Tavasz sorozat zefír alakkal

#### április

3. péntek: Éjjel újabb ötletem támadt a mészáros képről. Egy nőalak és egy hosszabb hús lesz csak rajta, pirosabb és sötétebb hátterű lesz.  
 5. vasárnap: Mészárszék sorozat tervei, egy-két alakos litók.  
 15. szerda: A tavasz sorozat kezd egyre nagyobb lélegzetűvé válni. Többtételű zenéhez szeretném hasonlítani. A világ és a dolgok kezdetéről 1. Hold fekete ég, 2. Virágos ruhás zefír, 3. Fekete ég zefírral  
 17. péntek: Élet és Ir[odalom], Nagy László [131] ½ 1 →[21. kedd]

18. szombat: Kurácsi ill[usztáció]. (Sötét)! háttér előtt K[urácsi] m[ama] egyedül csomagokkal  
 20. hétfő: Külvárosi éj: Lidércet látó éjjeli őr.  
 23. csütörtök: Befejeztem mind a két illusztráció sorozatot.  
 24. péntek: Örültem, hogy a Stúdió pályázat (állat és ember) teljesen egyezik a képterveimmal. madaras lány litósorozat.  
 27. hétfő: Illusztr[ációs] pályázat beküldés [→29. szerda]  
 28. kedd: Szerda ½ 6 [...] 10-14, 10 Ft És, papírok, paszpartuzás  
 30. csütörtök: Elkészült a Tavasz sorozat. Nagy előrelépésnek érzem.  
 Jegyzet: Madaras variációk tervei.

#### május

12. kedd: Károlyi Palínál Lutoslawsky [132] zenéket (Concerto, Velencei játékok) hallgattam.  
 18. hétfő: Gabinak [133]–fénymérőt Először említett meg egy kritika [134]. Sajnos elég hülye írás.  
 21. csütörtök: Kökényiné [135] tfel[efon]  
 23. szombat: Első rajzom az Élet és Ir[odalom]-ban [136] Fr[ancia]-Magy[ar] futballmeccs [137]. Először voltam a stadionban.  
 25. hétfő: Lengyel lemezek. du: Litózás  
 26. kedd: Farostlemezek  
 30. szombat: Petróleum lámpa kék v. rózsaszín háttér előtt



33. Baranyay András a Néprajzi Múzeum számára restaurált barokk faszobrok előtt, 1966. Fotó: ismeretlen. A művész tulajdona



június

1. hétfő: Lóversenyes kép
2. kedd: Befejeztem a Péterről [138] festett portrét. Rajzok róla.
4. csütörtök: Városkép pályázat Katiról [139] portré
5. péntek: du. vásárlás  
*Megjegyzés: Pszichológiai tanulás*
13. szombat: Az illusztráció pályázaton második díjat nyertem. – Vigyázni kell a folytatásra.
15. hétfő: Elkezdtem második mészáros képemet. Nagyon nehezen indul.
16. kedd: 8-Szépművészeti] Anti Erdélyi De. dolgoztam, hamar javul a kép.
- 18–20. csütörtök–szombat: farost igénylés
21. vasárnap: Este: Rosszul kezdődött, húsos képemet teljesen átfestettem, ez a kompozíció már jó.
27. szombat: ½-9 Takaré 2-3 restaurálás vasalás, folt. (?) festés nadrág vásárlás Ottónak levél
28. vasárnap: Főzés du. Antiék 5
29. hétfő: telefon: szerdára halasztás  
Du. 1-3 restaurálás
30. kedd: 12-1 ÉS – Nagy L[ászló]  
*Megjegyzés: \*öregasszony, virág pohárban, \*Kurázi 2 alakos, Külvárosi éj 2 db 1-3 Restaurálás*

július

1. szerda: 2 Rest[aurálás]. Kép – virág – hozás
2. csütörtök: Ernst Múzeum Klimó szolt, hogy az Európánál érdeklődést utánam ill[usztáció] ügyben du. 2 húsos képem befejezéshez közeledik. Elégedett vagyok velem.
6. hétfő: 10. Európa Ígéretet kaptam egy könyvcímlapra
7. kedd: készül a litóprész
8. szerda: Fónyi 2-kor képek Du. Laknernál beszélgetés. Hasonló érdeklődést találtam nála is, „szeriális” rajzokkal foglalkozik. Zeneiség, egy-egy figura többszöri ismétlődése egy képen belül. Ő ezt a fénykép oldaláról közelíti meg. Én nem.
10. péntek: könyvtár! sokfigurás képem tervei.
11. szombat: Hamvas [140] 20 Ft  
*Megjegyzés: Sanyinak: Bakallár [141] Képelhozás Ernst M[úzeum] Milcsó [142]: Szépművészeti]*
12. vasárnap: A héten be kell fejeznem a litógépet
13. hétfő: Szépművészeti telefon
14. kedd: 6. Feri
15. szerda: 6 rest[aurálódó] képek
16. csütörtök: Stúdió
19. vasárnap: Beck Péter [143] / de.
20. hétfő: Tömeges képem tervei Repülő madár motívumból indulok ki.
21. kedd: Ernst M[úzeum], Fotózás, Farost, Litógép vegyszerek Stúdió
24. péntek: Első próbanyomat a litógépen. Mi lenne, ha minden elsőre sikerülne?
25. szombat: Pista [144] 6 Mozi, és egy sikertelen ismerkedés  
*Megjegyzés: Szakszervezet tagdíj*
27. hétfő: Petróleum-lámpás csendéletemet elkezdtem. Szeretném végre „radikálisan” megvalósítani a tervemet.
29. szerda: Ismerkedés a „Magvetőben”.
31. péntek: Böll [145] Ádám hol voltál ill[usztáció] tervei

augusztus

3. hétfő: Sikertelen litórajz
4. kedd: Második próbanyomatom a gépen teljes sikerrel.

5. szerda: Szépm[űvészeti] Múz[eum]

7. péntek: este Mari [146] 496-385

11. kedd: Rossz nap, egész délelőtt küszködés a húsos képpel.
  12. szerda: Petr[óleum] lámpás csendéletem után így, ahogy most van, nem folytatható. Ezen a képen is szétdúltam mindent, s most sikerült magamat megtalálnom. 5-kor M[úzeum], Milcsó
  22. szombat: Másodszor is láttam a 8 és ½-et [147]. Soha még film nem hatott így rám. Olyan őszinteség ez, amit eddig filmben sosem láttam. Olyan, mint egy vers, vagy egy regény. Szeretném megtartani magamban, hogy végre pontot tehessek szerencsétlenül elvesztegetett másfél évemre.
  24. hétfő: Éjjeli utazás Tiszakeszire. Viszontagságos és kényelmetlen hét fog következni. Milyen lesz vajon?
  26. szerda: Egy hét nyaralás, csak víz, homok, ég, napsütés, csak haláshozokkal találkoztunk néha. Ezt ezentúl évenként meg kell ismételnem, csodálatosan megnyugtató. (Kicsi teljesült harmonikus élet utáni vágyamból)
  30. vasárnap: Claudel ill[usztáció] Jeanne d’Arc [148].  
1. Tavasz rajzokhoz hasonló bevezető jelenet. 2. Kártyajáték. Nagy képem terve foglalkoztat. Fele sötét háttérű lenne, fele világos természet kép. Esetleg egy nyugodt, vízszerű folttal. Stúdió pályázat beadása  
← Kis csendélet: döglött madár, világos üvegphohár, sötét háttér előtt.
- szeptember
4. péntek: ½ 12 Bakos [149]
  5. szombat: Megint túl erőszakos voltam, és lekromofagottam egy képet Péterrel.
  7. hétfő: Csendéletem kezdtem a tiszaparti emlékek alapján. Egy-két tárgyat és a fényes vizet szeretném, most már szabadabb szellemben, megcsinálni.
  11. péntek: Reggel Eger Kirándulás Egerbe.
  12. szombat: Hosszú képen vásár témáját talán jobb lenne műteremre változtatni. Sötét rész előtt öregember ülne.
  14. hétfő: 7 – ¼ 8 Rózi n[éni]
  15. kedd: St[údió] beadás Anti Sanyi Fr[ancia] Int[ézet]
  16. szerda: 5 Sanyi
  17. csütörtök: Nagy képem tervei
  18. péntek: Elkezdtem a képet. Végleges témája most már: Műterem. Jól indul. Ezen a nyáron úgy látszik magamra találtam.
  19. szombat: Boldog vagyok. Ma is jól folytatódott a kép.
  21. hétfő: Tovább festettem a képet, már majdnem kész. Sokat meghagytam kezdeti frissességéből.
  22. kedd: Milyen könnyen ment, alig kellett közben átalakítani.
  23. szerda: du. Feri Este Péter Picasso, vásznat elkérni.
  25. péntek: 8 Lajos 6. Stúdió pályázat anyagát megnéztem. A többiek színvonalát elértem már, túl még nem jutottam rajtuk. Kéne, hogy a nevemet megszokják.
  28. hétfő: Képkerekek 108 Ft
  29. kedd: Du. vendégek

október

1. csütörtök: Csolnoki utazás. Szép napot töltöttem atyáival [150]. Beszélgetésünk témája: Szent Ferenc – szemben a jezsuitákkal; a kegyelem útjai; családtagok. Egyre erősödik a barátságunk.
3. szombat: Éjjeli csendélet tervei.



5. hétfő. Nagy képem csendéleti részén kicsit még dolgoztam, és végleges befejezésképp aláírtam. Főiskola Sartre: Altona foglyai [151]
6. kedd: Szakszervezet Eger-átvételi-elismervény Nehezen kezdődik a Főiskola.
7. szerda: Ember tragédiája ill[usztáció] kiállítás [152]. Szép Kondor litók. Nagy kedvet kaptam dolgozni.
- Megjegyzés: Fotókiállítás [153]. Irod[almi] Múz[eam] illusztr[ációk] [154]
12. hétfő: képkeret 80 Ft
13. kedd: Miskolci beadás [155] Műcsarnok
16. péntek: Festeni próbáltam, de teljesen sikertelenül.
19. hétfő: Litót csináltam. Az az érzésem, hogy a nyár végi nagy lendület véget ért. Most megint sok türelem kell majd.
24. szombat: Csendélet: sok üveg ablakban. A főiskolán kezdtem jól, szívesen indul.
26. hétfő: Kaposnál [156] dolgozom délutánonként. Nagyon fáradt vagyok.
28. szerda: Zenélők. Képterv.

#### november

4. szerda: Első munka az Európától.
13. péntek: Könyvcímlapomat jól megkritizálták és másikat kértek.
15. vasárnap: Üveggyár sorozat a már meglévő méretében, felül elszívók, alul emberek. Színes, meleg (vörös) hideg (kék) színek egymáson.
19. csütörtök: Kapos munka. Minden este nagyon fáradt vagyok.
20. péntek: A miskolci kiállításról mindent kirúgtak.
21. szombat: [Az] andalúziai kutya [157], Mechanikus balett [158], Clair: Felvonásköz [159], Léger-t teljesen elavultnak találtam, a másik kettő tetszett.
23. hétfő: Stúdió beadás [160]
25. szerda: De. címlaptervezés
26. csütörtök: Reggel-litó
27. péntek: Újságokat Albinnak feladni.
28. szombat: 3 litómat elfogadták a kiállításra.
30. hétfő: Névnapi alkalmából nagy ivászat a Főiskolán. Első címlapomat az Európánál nem fogadták el. Majd a többi sikerül. Most viszont kimondottan örülök, hogy nem kell többet kínlódnom vele.

#### december

4. péntek: Stúdió kiállítás megnyitó. Sokkal jobb a grafikai anyag (3 Kondor). Képeim nem illettek volna a festmények közé. Meg kell várni, amíg megváltozik a festészeti ízlés.
7. hétfő. Albinnak lemez Délben-Janesi (Antiék)
8. kedd: 4-kor Feri Galéria
10. csütörtök: T[eilhard] d[e] Chardin: Az Isteni Milió. [161] Pétertől kaptam [162]. Éppen jól jött. Munkánkról és passzivitásunkról szóló részeit tudtam csak elolvasni. Fontos kérdéseimre volt felelet.
16. szerda: Szabó (?) St[údió] közgyűlés 4 kor
18. péntek: Pálinka ivászat a fotólaborban.
- Megjegyzés: Laknerék akcióba léptek, (demiokratizmus, stílusok – külön csoportok). Csak Laknernek sikerült bejutni a vezetőségbe.
20. vasárnap: Végre befejeztem Kaposnál a munkát. Közben sokszor nagyon rossz volt. Így végül is mégiscsak elfoglalt, úgysem tudtam volna mit csinálni.
21. hétfő: litók, papírok Délelőtt aktot rajzolunk Lajos-sal [163] Terveim műtermes litókról.

22. kedd: Csolnok Beszélgetés a nyugalomról, gondviselésről Atyával.
23. szerda: Stúdió-képelhozás vászon
26. szombat. Du Antiék 8 mozi
28. hétfő: A Hemingway litókból a figurákat kivagdaltam és fehér alapra ragasztottam. Így nagyon hatásosak, nagy részüknek jót tett ez az új forma, úgy érzem, hogy ezek a dolgaim végleg megoldódtak.

#### Füzet végi feljegyzések:

- Felröppenő madár alakkal.
- Szembenálló alak (nő - mészáros) oldalt madár
- Öregasszony
- Fehér háttér előtt sötét foltok
- Fektetett forma
- Vízszintes kép, lógó madarak elszórva - fej
- Régebbi litók alapján linóleum metszetek Hemingway novellákhoz.
- Fehér alapon csak a figurák, környezet nélkül.
- Ülő öregember a Hemingway alapján

1965

#### január

4. hétfő: Rajzokat csináltam papírra litográfiához. Megint csak rájöttem, hogy indíték nélkül nem szabad semmihez sem kezdeni.
7. csütörtök: Délután Péter volt fönt.
- 11-12. hétfő-kedd: Ferikével beszélgetés. Érdekes fejlődését figyelni. Újból folytatom a Hemingway illusztrációkat. Nehezen rázkódom bele a munkába.
15. péntek: Megint rossz napok, de már nem tarthat soká.
16. szombat: Este Ferinél.
17. vasárnap: Munkakedvem megint visszatért.
18. hétfő: Reggel nyomtattam. Kapostól megkaptam a tavalyi munkáért a fizetést, 4400 Ft-t. Du.: Színes litót csináltam
19. kedd: 8 Fotózás Reggel moziba Ferivel. De. nyomtatás Rest[aurálás] Hemingway-rajz
20. szerda: Második szín rányomása R[eggel] Hemingway nyomtatás
21. csütörtök: Nyomtatás és rajzolás. Restaurálás Este: Varázsfuvola [164]
22. péntek: Úgy megy a munka, ahogy mindig szerettem volna. Albin levélben megígérte, hogy elküldi a Tóbiás és Sára könyvét. Este Feri, jó beszélgetés.
- Megjegyzés: nyakkendő, zokni
24. vasárnap: Hosszú műtermes képemnek a bal oldalát külön meg fogom festeni. A jobb oldali csendéletből litót csinállok. Fekvő és álló alakban is. Litózás
26. kedd: Nem nagyon halad az iskolai rest[aurálás]. Remélem év végén nem lesz baj. 4-kor Feri. Kiállítások
27. szerda: Nyomtattam
28. csütörtök: De: Atyának önéletrajzot írtam, első fele elkészült. Du. Nyomtattam. Kezdek fáradt lenni.
29. péntek: Első jól sikerült színes nyomatom — Kőszíneket nyomtam estig. 7-Sanyi Katikáéknál [165] megbeszéltem egy restaurálást.
30. szombat: Sanyihoz, Főiskola
- Megjegyzés: Az eltelt két hét teljesen ki volt használva, semmi idő se veszett kárba. Jó kedvem volt, de most már szükségem van egy kis pihenésre, nagyon elfáradtam.
31. vasárnap: Hazafelé jövet megfáztam (a Vígyszínházban láttam Vercors: Zoo-ját [166] nagyon jó modern



rendezésben), amit fáradságom is elősegíthetett. Most pár nap pihenőt kell tartanom, és még örülhetek, ha betegség nélkül megúszom. Legalább megtanulom azt is, hogyan kell az ilyen időket kihasználni.

február

2. kedd: A napot teljes kábultságban töltöttem. Nem eszem, mintha teljesen el lennék vágva a világtól. De. 1-2 órát írtam az önéletrajzot (csak keveset), azután olvastam, talán valami meg is ragadt belőle.
3. szerda: Ez az az állapot, amikor erőszakkal kell az élethez ragaszkodni, s nem azért, mert jó. Kell enni és kell egy kicsit dolgozni is.
4. csütörtök: Lassan javulok, a gyógyszerek teljesen tönkretették a gyomromat. Nagy terveim vannak Dante illusztrálásával kapcsolatban. Most rengeteg lehetőséget látok benne.

*Megjegyzés:* Átnéztem az elmúlt 2 héten csinált dolgaimat. Elégedett lehetek, nagy lépés volt előre. Ezeket nem kell már később megtagadnom.

7. vasárnap: Sanyi volt itt vendégségben, s ez a 3 nap, amit itt tölt, nagy cirkusz lesz. Kafkát és Chagallt szidta, de végül is megértettük egymást.
8. hétfő: Már csak kis náthám van. Délután jól megy a munka. Talán csinálok egy új sorozatot öltözködő és törülköző nőkről.
11. csütörtök: Első miniatűr litómból egyet Vagyóczky [167], egyet Bálványos [168] kért el. A de-i idő, meg a du-i is elég tűrhetően van kihasználva. Kis színes lila-kék virágok, v[agy] valami állat.

16. kedd: Délutáni rajzolásom nem sikerült. Este Szabó Ákoséknál [169] voltunk.

18. csütörtök: Nagyon izgat a színes litó.

19. péntek: Megbeszélés a Népfrontnál a MOM-beli kiállításról [170]. Nem szimpatikus társaság. Gólem

20. szombat:  $\frac{1}{2}$  és  $\frac{3}{4}$  5 között Feri Múz[eum]

*Megjegyzés:* Zsuzsi [171] odaült hozzánk és egyből nagy beszélgetésbe meledgettünk.

21. vasárnap: Új színes József A[ttila] ill[usztráció]-k tervei. A kutya – sárga, – fekete, 140 (Pohár) 195 esetleg

*Megjegyzés:* esetleg más mellett 2. Esetleg később majd a Medáliákhoz is lehetne. • A Kanász – kismalacok, • Lebukott 285 (Holt vidék 307 v. Dúdoló 229)

24. szerda: „Egy egész város keresi a gyilkost.” [172] Úgy beszélgettünk Zsuzsival, mintha régen ismernénk egymást.

27. szombat: Vetítés után meglógott, – nem kísérhettem el. Mi lesz? Újból kezdem olyan rosszul érezni magam, mint 2 éve.

március

2. kedd: Kölcsön nálam vannak Chagall 1001 éj[szaka] litók. Nagyon szépek.

3. szerda: Ez a barátsági kísérletem is csődöt mondott. Nehéz tavasz előtt állok. A Nyugatiig kísérttem el. Milyen kislányos.

5. péntek: J[ózsef] A[ttila] 28×43 „Párizsi háztetők alatt” [173] és „Miénk a szabadság” [174]. A Lehel térig kísérttem el. Arról panaszkodott, hogy elsős még és olyan kicsinek érzi magát.

*Megjegyzés:* A Jeanne d'Arc-ot kölcsönadtam [175]. Mőhön tömi tele magát könyvekkel. Én is ilyen voltam.

10. szerda: beteg, nem jött el a vetítésre. Clair: A mil-lió [176]

13. szombat: Elkísértem a J[ózsef] A[ttila] Műv[elődési] házba, nővére kerámiákat fest. Az első randit beszél-tük meg.

14. vasárnap: A Rembrandt kiállítást [177] néztük meg. Csavarogtunk. Elmondta a családi körülményeiket. Meglepődtem?

15. hétfő: Péterrel némileg berúgva csavarogtunk a vá-rospan. Már süt a nap.

17. szerda: Hazáig kísérttem. La Fontainről mesélt, olyasmiket, amiket én eddig nem tudtam. Milyen aranyos kis lánya van.

18. csütörtök: Sanyinál nagy meglepetés: absztrakt képek (szerinte persze nem azok). Kicsit zavarosnak találtam újabb elméleteit.

19. péntek: Lorca ill[usztráció] terveim bedöglöttek. Nem tudok semmit se csinálni.

20. szombat: Barátságunk már egész szilárdnak tűnik (Renoir: A nagy ábránd [178]).

*Megjegyzés:* Az MTI-ben Jugoszláviai városképeket néze-gettünk, utazásról (nyáron Olaszországba akar men-ni) beszélgettünk.

21. vasárnap: De. kiránduláson volt a nővéreékkel. 6-tól a Duna-parton üldögtünk. Elmondtam neki a mai „évforduló” történetét. Mit gondolhat? Okosakat mondott ezzel kapcsolatban. Ahogy megismerem, újabb és újabb szép meglepetések érnek. Kezdem sze-retni.

24. szerda: Fényes Adolf teremben megnéztünk egy fotó-kiállítást [179]. Barkával [180] futballoztunk Este: Du-vivier: Csutak úrfi [181].

25. csütörtök: du. Sanyi. Chagall Végignézttem egy alapkép megfestését. Pletykáltunk és Grünewaldról beszélgettünk. Margiték [182]-este

27. szombat: „Pánik” [183] „Veszekedtünk” a rövid és a hosszú hajról.

28. vasárnap: De. Kirándultunk a Hármashatár-hegyre. Szép nap. Jól megértettük egymást. Kedves gyerek. Jó-e amibe belefogtam? Este szokásos unokatestvéri összejövetel.

29. hétfő: MOM-hoz üvegek 5-től Katikáék

30. kedd: Megbeszéltük, hogy moziba megyünk. Elfele-jtette. Nagyon haragszom rá. Lehet valamit, amit ko-molyan veszünk, elfelejteni?

31. szerda: Hazudott, hogy elfelejtette volna. törés állt be a barátságunkban. Érdemes folytatni?

április

1. csütörtök: MOM kiállítás beadás

2. péntek: Albin megküldte a Tóbiást [184].

3. szombat: Nagyszüleimhez utazott. Mégis csak észnél voltam, és folytattam.

5. hétfő: Kisgrafika beadás

7. szerda: Estig együtt voltunk. Még mindig vannak kétségeim – és még meddig lesznek?

8. csütörtök: Újból Dante ill[usztráció]-k foglalkoztatnak. Ez a kísérletem már sikeresebb, mint az előző.

9. péntek: Kérte, kísérjem haza olasz ó[ra] után. Úgy látszik, érzi tartózkodásomat.

10. szombat: Moziban voltunk ([A] saint-tropez-i csend-őr [185])

11. vasárnap: Albinéknak telefon

13. kedd:  $\frac{1}{2}$  6-kor Lakner Barta Lajosnál [186] látogatás. Méhessel [187], Kurtág Gy[örgy]-gyel [188] ismerke-dés. Hitbéli nézeteinket cseréltük ki. Sajnos nagyon gyerek és nagyon elhanyagolt.

15. csütörtök: János passiót [189] hallgattunk.



16. péntek:  $\frac{1}{2}$  6 Katikáék  
 19. hétfő: Lajos bácsiéknél látogatás  
 20. kedd: De. Rajzoltam. Du. A Szemet-szemért Sica filmet néztük meg [190]. 6-kor Prudzik [191]. Megbeszéltük, hogy együtt vállalkunk munkát.  
 21. szerda: Egész délután csavarogtunk. Jugó graf[ika]i kiállítást néztük [192], este filmesek.  
 22. csütörtök: Első sikeresnek mondható Dante litó.  
 24. szombat: Kiállításra készülni. 12. Deim megnyitó [193].  
 25. vasárnap: de. filmek  $\frac{1}{2}$  11 Bemutatott barátnőjének.  
 26. hétfő: MOM beadás [194]. Péterrel örült rohanással kereteztük a képeket. Jól kifáradtam.  
 27. kedd: Szép napsütés volt, du. a városligetben üldögtünk. Kéteyleim még nem múltak, nem tudok közel kerülni hozzá.  
 28. szerda. Stúdióban Jancsi litóit néztem meg. Este Viva villa [195].  
 29. csütörtök: A Dante rajzok nagyon foglalkoztatnak.  
 30. péntek: Neptun kútnál Du. csavargás – most megint közelebb érzem magamhoz.

#### május

1. szombat: atyánál látogatás – nem találtam otthon – kirándultam, kicsit illumináltan a (...).  
 2. vasárnap: Pomázi kirándulás. Édes gyerek. Úgy látszik, kell a hosszú nyugodt együttlét – folyton csak rohagálunk.  
 4. kedd: Sokáig Ákoséknál [196], ma nem volt valami élvezetes.  
 5. szerda: Kifáraszt a litózás. MOM kiállítás: 2 litóm [197].  
 6. csütörtök: Faller [198] telefon Cleo 5-7-ig [199]  
 7. péntek: Közeledik az évvége, és nagyon lemaradtam a főiskolai munkával. Du. viszont a Dante jól halad.  
 9. vasárnap: Esztergomi kirándulás. („Ha hinnék, úgy csinálnám, mint te” – )  
 10. hétfő: Du. Sanyi  
 11. kedd: Ákosék – Krespel tanácsos [200]  
 13. csütörtök: Stúdió gyűlés. Kassák is megjelent.  
 14. péntek: Jól megy a Dante.  
 15. szombat: Dreiser (?) Szt. Johanna A-besúgó Lang: Metropolis [201] Botticelli Dantéit néztük [202]. Sétáltunk a megáradt rakparton.  
 16. vasárnap: 4-kor. Ákos kiállítás. Rákosligeten kiállításmegnyitás [203]. Érdekes közönség.  
 17. hétfő: Du. nyomtatás. Együtt nyomtattunk.  
 18. kedd: Beszaladt elújságozni vizsgái eredményét.  
 19. szerda: Du. nyomtatás. Danték nyomtatását úgy néz ki a Főiskolán befejeztem.  
 20. csütörtök: nyomtatás Sanyinál  
 21. péntek: másolás  
 23. vasárnap: De. egy órát vártam, nem jött el Vigasiék [204] este  
 24. hétfő: Találkoztunk, de egy szóval sem akart bocsánatot kérni. Ezt így nem tudom tovább csinálni.  
 25. kedd: Stúdió-beadás Nincs értelme. Már csak a befejező formaságok vannak hátra.  
 26. szerda: Mindkettőnknek jót tett az összeveszés. Egyetlen szóval nem említettük. Megnéztük a Dr. Sorgét [205], először fogtuk meg egymás kezét – éreztem, hogy nagyon akarja. Én is.  
 27. csütörtök: Súlyos szemrehányásokat kaptam, hogy mért vagyok olyan tartózkodó. Este „A tizedes meg a többiek” [206].  
 28. péntek: Sanyinál Ákos [207] nővéreivel hajnalig játszottunk.

29. szombat: Problémák az osztályzás körül  
 30. vasárnap: Újból átnéztem a Dante litókat. Nem nagyon vagyok megelégedve. Fantáziátlanak érzem őket. Este: Kékszakállú és 2 Bartók balett [208].

#### június

1. kedd: Kirándultunk du. a Hárshegyre. Először csókolóztunk.  
 3. csütörtök: De. Rajzoltam a litográfián – megszakításokkal. Megvettem Neki a Fr[ancia] drámákat [209]. Stúdió beadás  
 4. péntek: Katiékkal trécselés a Stúdióban. ”Egy nyáron át táncolt” [210]  
 5. szombat: Csónakázást beszélünk meg, de esett.  
 7. hétfő: Litókészítéseim teljesen sikertelenek.  
 9. szerda: Este Armstrong a Népstadionban [211].  
 11. péntek: Lófarkas frizurájával milyen kislány. Fölvitem az arcképét ... Később megnéztük a Max Lindert [212].  
 12. szombat: Koffán fotóportré kiállítását néztük meg [213]. Károlyiékkel találkoztunk.  
 13. vasárnap: Délelőtt fényképeztünk és megnéztük a Grünwald másolatot Rákoskeresztúron [214].  
 14. hétfő: Stúdióban nyertem egy 3. díjat és egy litót megvett az Alap 3200 Ft  
 16. szerda: De. Péter Manchester-FTC meccs [215] Adtam neki egy csomó reprót  
 17. csütörtök: A szemklinikán fotóztunk, du. Katival összebarátkoztak.  
 18. péntek: Péter volt fönt. Teljesen anarchista. Este: A riói kalandot [216] néztük meg.  
 19. szombat: 7-re Margitékhoz [217] Untató volt, sokat ittunk.  
 Megjegyzés: Kezdem érezni, hogy szeret!  
 20. vasárnap. Kirándulás Solymár környékére. Milyen nagyon szeretem. Eddigi együttlétünk legboldogabb napja. (Kicsit szégyellte magát.)  
 21. hétfő: Kikísértem a Keletibe. Ma indult Tokajba művésztelepre. Rossz lesz most egyedül.  
 22. kedd: Hűvösvölgyben olvastam a „Kopasz énekesnőt” [218].  
 23. szerda: De: Csolnok. Atyánál látogatóban. Ő is nagyon helyesnek találta. De most már úgyis mindegy, nagyon szeretem. Sanyi este följött.  
 24. csütörtök: 5-6 Márffyék Jancsiék Furcsa műgyűjtő, naplopó ez a gyerek.  
 25. péntek: Kati, Jancsi volt fönt. Tetszett nekik a Dante.  
 26. szombat: Már második levelét kapom.  
 28. hétfő: Birkás szerzett munkát.  
 29. kedd. Csendéletet festek a Stúdióban. Rosszul megy.  
 30. szerda: 8 Klinika  $\frac{1}{2}$  7 Fallerné [219]

#### július

1. csütörtök: Fotózás  $\frac{1}{2}$  7 Fallerné  
 3. szombat: 8. Klinika  
 5. hétfő: Akt rajzolás  
 6. kedd: Még mindig nem kaptam levelet. Türelmetlenkedem.  
 7. szerda:  $\frac{1}{2}$  1 Meghívott Tokajba. Úgy néz ki, lemegyek.  
 9. péntek: Egész napra a modell Ákosék Stan és Pan filmek délből Alaphoz  
 11. vasárnap: Meglátogattam Tokajban. Egész du. vonat, este érkeztem. Vacsoráztunk.  
 12. hétfő: Rajzolni mentünk a hegyoldalba, du. strand. Este halászlé – utána a kilátóhoz mentünk.



13. kedd: ½ 4-kor indulás Sárospatakra. Du. Hercegkútra mentünk gyűjteni. Autóstoppal haza (Egry J.). Halászlé, aszú, kilátó.
14. szerda: Strand. Ebéd. Volt még egy óránk, söröztünk a Kishalászbán, meggyet szedett a pincér. Du. utazás  
*Megjegyzés:* Milyen boldog vagyok. Lesz-e még ilyen az életünkben? Ha csak rajtunk múlik, végig kell, hogy legyen.
15. csütörtök: Alap Csodás volt az egész látogatás. du. fogorvos.
16. péntek: ½ 3
17. szombat: Nem tudtunk a vonathálón találkozni. Fölmentem hozzá. Délelőtt együtt voltunk. 5-től Szabó Gyula [220] Géza [221]
18. vasárnap: Mozi
19. hétfő: Érdeklődni a Néprajzi Múzeum-ba. ¼ 9 Klinika
20. kedd: Először tapasztaltam, hogy kedvetlen. Milyen fura nála. Kedves: sajnálja a gyerekkorát, és hogy most már sok mindent nem lehet, amit egy kislánynak még lehet.
21. szerda: Jó ötletem volt: bejött modellnek a Stúdióba. Keres is, együtt is vagyunk.
22. csütörtök: 4-re fogorvos
23. péntek: De. rajzoltam Du. festettem
24. szombat: Lukácsban voltunk.
25. vasárnap: Bosszúságok elkészése miatt. Egész napomat elrontotta, nem mehettem csónakázni. Egyedül, csavarogtam Szentendrén.
27. kedd: Reggel volt fönt először. Elfogódott volt, de mégis nagyon kedves. Mindenkit megnyer magának.
28. szerda: (Összeveszés) 5-től úszni járunk a Széchenyibe.
31. szombat: Délelőtt is dolgoztunk, du. – esőben voltunk a fürdőben, megtanult úszni.

#### augusztus

1. vasárnap: Fáradt vagyok, nem megy a munka. Este moziba mentünk.
2. hétfő: Egész nap a Stúdió-ban dolgozunk
3. kedd: Este a Széchenyibe megyünk.
5. csütörtök: Kiscelli Múzeumban hangverseny [222].
6. péntek: úszás
8. vasárnap: Tóbiással [223], Péterrel evezni mentünk. A kílóból kísérlet teljes kudarccal végződött, de megtanultunk kajakozni. Ötös köig mentünk. Este Körszínház: Marió és a varázsló, Fiorenza [224].
10. kedd: Széchenyi
11. szerda: Este fönt volt, csak mi voltunk, Kati nagy vacsorát rendezett. Jó így szülők nélkül lenni.
12. csütörtök: Rézkarcolás. Alaphoz ½ 9 Klubba ½ 10
13. péntek: Befejeztük a munkát a Stúdióban. Kondor kiállítás megnyitója [225], Pilinszky szép beszéde (irgalmas szamaritánus: szeretet = észrevenni). Csodálatos kiállítás, ilyet még nem láttam. Zseni. Zsuzsi utána fönt volt ebédén, irtó jól érzi itt magát.  
*Megjegyzés:* Milyen nagyon örültem, hogy végre itt van.
15. vasárnap: 11-kor elmentünk kajakozni. Szentendrén mentünk föl, késő este értünk haza.
16. hétfő: Próbáltam itthon litózni. Nem sikerült. Du. ő is fönt volt, litózott.
18. szerda: Beadtuk az útlevélkérelmet Kondor kiállítás.
19. csütörtök: Este kertmoziban voltunk.
20. péntek: Surányig evezünk föl, elég rossz helyen, egy szőlőben pihentük ki magunkat. Az út viszont remek volt.

21. szombat: Szentendrén mentünk. A sóderen pihentünk. Átnéztünk a Szigetre gyümölcsért, föl a Papszigetbe is. Este lecsurogtunk. Milyen remek két nap.
22. vasárnap: rosszul ébredtem Valószínűleg nem lesz pénz, nem megyünk Prágába, ő elutazik, megint egyedül maradok itt, és amíg Miskolcra megyek, nem lesz mit csinálni.
23. hétfő: De. kimentünk a Lukácsba. Este el akart utazni, de (kisiklott egy mozdony, ezért) holnapra halasztotta.
24. kedd: Kikísértem a Keletibe. Újra egy hónap nélküle. Szüleim megérkeztek.
25. szerda: Mindszi [226] - 10 Stúdió papírok Kondor kiállítás Széchenyi.
26. csütörtök: Telefonok Marie-Fr[ance] [227], Klub, Prudzik Miskolci földadás 11 Mindszi ½ 9 Anti
27. péntek: 10 Marie-France Péternek üzenet
28. szombat: Rózsi néni de.
29. vasárnap: Don Quijote 48×37 Makkosm[ária]: Kirándulás du.
30. hétfő: Reggel Klub Kati megígérte, hogy fölteszi a képeket.
31. kedd: Alapnál érdeklődni. Kiállításom teljesen kész [228].

#### szeptember

4. szombat: Pénzt fölvettem a takarékbán.
7. kedd: Péterrel mászkálás Pesten.
8. szerda: Miskolci utazás Reggel leutaztunk Miskolcra. Anyagbeszerzés. Don Quijote] rajzok ingyen jó szállás az állványon [229]. Este már dolgoztunk is.
9. csütörtök–11. szombat: Egész nap dolgozunk 7 – ½ 1 ig
12. vasárnap: Fölmentünk az avasi kilátóhoz, megnéztük a görögkeleti templomot, a Kossuth téren üldögéltünk, este moziba mentünk.
13. hétfő: Délelőtt befejeztük a munkát. Este a kilátóban voltunk a gondnokkal. Éjjel utazás haza.
15. szerda: Kádár Jancsi [230] telefonált, hogy siessek a Don Quijotéval
16. csütörtök: Don Quijotét csinálók.
17. péntek: ~~Hulieskónak~~ [231]-frni
22. szerda: Néprajziban munkaszerzés Este elutaztam Zsuzsihoz.
23. csütörtök: Remek nap. Végre együtt lehettünk. Aranyosak a nagyszülei. Délután a kukoricásban először láttam meztelenül. Milyen szép!
24. péntek: Alaphoz /valuta/ Berentey [232] / Stúdió – levél, – litók du. alaprajz másolás  
*Megjegyzés:* Prudzikhoz elmenni
26. vasárnap: Délután csavarogtunk a Kerepesi temetőben. Szép őszi séta volt. Örültünk, annak is örültünk, hogy indulunk Prágába.
27. hétfő: Ferikével csavargás Egy-két ügy elintézése Készülődés Telefon: Alap, Prudzik
28. kedd – 29. szerda: Prága Szereztünk egy külön szakaszt, és megpróbáltunk aludni. Nekem nem sikerült. 11-kor érkezünk. Čedok [233] adott egy címet, csak du. lehetett odamenni. Addig megnéztük a városházát; a toronyból a várost. Föl a turistaszálláshoz. Sokat vártunk, nincs hely. Otthagytuk. Feriék szállodát kerestek, mi egy utcáskoron vártunk. Sikerült találnunk. Este séta a Károly-híd 5-7-ig.
30. csütörtök: Városháztér, Károly utca. 3 Strucc (sör) föl a várba. Vitus, ebéd, Loretta, vissza az óvárosba. Eszünk. Zsidó temető már zárva. Labut áruháza. Elvállunk. Zs[uzsi]-val csavargunk a Vencel téren, makrélát eszünk sörrel. 9-re otthon vagyunk.



október

1. péntek: Jindrich t[em]pl[om]. Villamossal ki az Emmausi kolostorba. Nagy élmény. (Kr[isztus] és a samariai asszony) Ignác t[em]pl[om] újváros ház, Jungmann téri t[em]pl[om]. Szállónkban ebéd, zsinagóga – temető. Föl a várba. Már minden zárva. Beülünk a Vitus melletti sörözőbe, eszünk, iszunk. Elvállunk. Soká csokolódzunk. Tetszem neki. Gyalog a Károly-hídon haza Zs[uzsi]-val 10-re.
2. szombat: Reggel külön-külön megyünk vásárolni. Megnéztük a Betlehem kápolnát, pár templomot a környéken. (lemezeket, törülközőt, tornacipőt, kesztyűt veszünk) Cseh festők galériája. Kupka nagyon tetszik. Fölmegyünk a várba, Szt. György lovagterem, büfében leves, sör. Kis összeveszés, manierista kiállítás, galéria, régi csehek. Belvedere már zárva. Kicsit megyünk a parkban, villamossal haza. Zsuzsival ketten megnéztük a Laterna Magikát (Hoffmann meséi), remek. Irtón élveztük. Séta az óvároson keresztül haza. Feri már alszik.
3. vasárnap: Ferivel misén a Havlában. Nagy élmény. Föl a Belvederehez. Vitus. Galéria. Kramer galériában Odilon Redon graffikák, érdekes, most ismerem meg t[ulajdon]képp. Pályaúdvarrá. 6.20 kor indulás haza. Egész üres a vonat. 6-ra érkezünk Pestre.
5. kedd: Móré [234]. Szépműv[észeti]. Néprajzi Múzeum.
6. szerda: Zs[uzsi] este följött. Atya is itt volt, összeismerkedtünk.
8. péntek: Este moziban voltunk
9. szombat: 1 kor Orpheusz végrendelete [235]
10. vasárnap: Este, nagyon hidegben sétálni mentünk a Mártonhegyi útra.
11. hétfő: Stúdió
12. kedd: Jancsiéknál voltunk a Stúdióban, – könyveket vásároltunk.
13. szerda: Miskolcon elfogadtak egy Dantét, ennek örülök [236]. St[údió]-tól 3 hónapos, 1000 Ft-os ösztöndíjat kaptam. Nagy buzgalommal dolgozik a grafikán. Délben kiállításokat néztünk. Este Bartók III. IV. vonósnegyes.
16. szombat: Ferikéék fönt voltak. Zsuzsi is. Jó estét csináltunk. Zenéltünk.
17. vasárnap: Este hidegben csavarogtunk.
18. hétfő: Délben bent találkoztunk a Főiskolán
20. szerda: Délelőtt a Szabadsághegyen telkeket néztünk. Délben Zsuzsi fegyelmi. Este egy Rudolph Valentino [237] film.
21. csütörtök: Gertler E[ndre] Bartók est [238]. Jól fölbosszantottam, pedig csak jövő csütörtökön lesz h[an]gv[erseny]
22. péntek: Bartók V. VI. vonósnegyes
25. hétfő. Stúdió Forgó [239] 5 Stúdió
27. szerda: ½ 7 Kékgolyó utca
28. csütörtök: Gertler – Bartók
29. péntek: ½ 9 Frankel Leó sarok Berdánéval [240] beszélni
30. szombat: Délután – fájt a torka, feküdt – együtt lehetünk. Már föloldódott a fegyelmetől való félelme. Olyanok voltunk, mint a gyerekek. Mindent megmutogattunk egymásnak.
31. vasárnap: Du. még mindig beteg. Mozaikot raktunk együtt.

november

1. hétfő: Végre megjött a határozat. Fölfüggesztve egy évre kitiltották.

2. kedd: 1 Vatikán ½ 7 Filmesek Robbe-Grillet: A halhatatlan [241]
  4. csütörtök: Lázam volt és ágyban maradtam
  5. péntek: Reggelre 38 lett. Telefon Rozanitsnak Botond fönt volt. Rézkareprés. Főiskola. Főiskola és vetítés közt Zsuzsi is fölszaladt. Úgy örültem neki. Hozott egy kis zacskó cukrot.
  6. szombat. 6 Károlyi Andris Este kénytelenek voltunk kimenni. Jó volt, csak kellemetlen volt az utazás meg a nagy hideg.
  7. vasárnap: Délután újból fölszaladt a lázam. Fáj a torkom is.
  8. hétfő: Betegen tengés-lengés. Borzasztó detektívregényeket olvasok.
  9. kedd: Délelőtt a röntgen semmit se mutatott, nyelőcsővem viszont nagyon fáj. Fényképeztem, kicsit kezdek már magamhoz térni.
  10. szerda: 3 Főiskola
  11. csütörtök: Nem múlik az influenza.
  13. szombat: Délelőtt a Főiskolán voltunk, utána pedig kimentünk az Ecsere kucsmának valót venni. Megint megfáztam.
  14. vasárnap: Koldusopera [242]
  15. hétfő: Szép előadás volt, de a végén már nagy volt a lázam. Egész nap 40° körül.
  16. kedd: Betegség 5 Fotózás
  17. szerda: Este Atyáék, Ferikéék voltak fönt.
  18. csütörtök: Végre meglátogatott. Olyan nagyon vártam. Semmi érzéke nincs az élet rossz oldalai iránt. Teljesen tehetetlen velem szemben. Mennyit fog még ez fájni.
  19. péntek: Lassan gyógyulok
  20. szombat: Fantáziám betegesen túlteng és kibírhatalanul nyugtalanít.
  21. vasárnap: Végre fölkelhettem.
  22. hétfő: Kezdek erőre kapni. Talán jól is jött a betegség, újra lehet indulni. Még mindig nem látogatott meg és nagyon hiányzik.
  23. kedd: Először mentem ki az utcára – bementem hozzá a főiskolára. Egyedüllét érzésem nem szűnik.
  24. szerda: Délután náluk voltam, ez mindjárt rendbe hozott.
  25. csütörtök: csizmavásárlás
  26. péntek: Délben megint a cipésznél voltunk. Stúdióban beszélgetés.
  27. szombat: Du. segítetttem festeni a raffiákat. Most már egészen rendbe jöttem. Úgy örülök neki.
  28. vasárnap: Du. Náluk voltam
  29. hétfő: 2 kor Klub-kiállítás [243] segíték raffiát festeni
- Megjegyzés: Beszélgettünk a házasságról. Ő még nem döntött. Megmondtam „álláspontomat”, nem neheztel érte, ahogy vártam, sőt.
30. kedd: Este nagyon boldoggá tett a meglepetésével. Olyan kedves, úgy érzem szeretet. (Fr[ancia] miniatúrák)

december

1. szerda: Késő estig dolgoztunk
2. csütörtök: Egész nap a néprajzi-féle munkán dolgozom.
3. péntek: Minden este dolgozunk.
4. szombat: Reggel kivittük a munkát Erzsébetre. Utána, míg a csizmára vártunk, végre egy fél órát sétálgattunk. Ittunk forralt bort. A csizma remek lett. Este megint dolgoztunk.



5. vasárnap: Délután náluk. Este lementünk csizma-próbáló sétára. Irtó csinos.
6. hétfő: Bevittem a szobrot a múzeumba. Végre kész. Este dolgoztunk.
8. szerda: Este náluk dolgoztunk
9. csütörtök: Ma este is munka
10. péntek. Föladtam a lakáshirdetést.
11. szombat: Születésnap ajándék. Komolyan beszélgettünk a házasságról. Azt mondta, nem szeret és még várjunk. Borzasztóan ért. Nagyon félek, hogy a végét jelenti az egésznek.
12. vasárnap: Du. olaszt tanultunk és moziba mentünk. Úgy viselkedett, mint ezelőtt, csak én éreztem, hogy van valami köztünk? Jó kedvünk volt. Az enyém megjárta, az övé vajon igazi? Mintha a múltat akartuk volna újraéltetni.
13. hétfő: Tel[efon]: Horváth Teri [244], Homolya [245] Este Lukácsban voltam.
14. kedd: Zsúri a Néprajziban. Anyuval hangversenyre mentem.
15. szerda: Megnéztük a kiállítást [246], anatómiát tanultunk és moziba mentünk. Még mindig nem jöttünk rendbe.
16. csütörtök: Du. találkoztunk a főiskolán. Talán kedvesebb volt?
17. péntek: Lukács
18. szombat: Kirándulás Atyához. Kicsit túlzásba vitte a térítést, ez őt nem is érdekelte. De a Szondi teszt igen. Sokat beszélgettünk hazafelé is, de tartózkodása szinte egyáltalán nem enged. Én pedig egyre kínlódom a gondolattal, hogy vége az egésznek. Kitartó vagyok. De már nem hiszek. Vajon hogy fog véget érni?
19. vasárnap: De. pulóvert akartunk venni, de sikertelenül. Nagyon tartózkodó, mondhatnám ellenszenves. Hány napig tart még? Este Dürrenmatt: [A] Fizikusok [247]. Csodálatos élmény, teljesen föl tudtam szabadulni minden nyomasztó érzésem alól. Csüt[örtök] délelőtre hívott. Hány nap még?
20. hétfő: A városban mászkáltam. Este Lukács. Vége! Vége! Vége!
21. kedd: 4-től Főiskola
22. szerda: Nehezen telik az idő.
23. csütörtök: délelőtt vásárolni mentünk. Mindenkinek vett valamit. Én megajándékoztam, ő engem nem. És karácsonyra se hívott föl. Megmondtam, hogy ezt így nem bírom csinálni, sírt, azt mondta, nem akar szakítani. Megígérte, hogy holnap följön. Irtón megsajnálta. Valami nagyon nyomja a lelkét, hirtelen változásának is ez az oka. Kitartó leszek. Most kell segítenem neki, még ha nem is tudja viszonzni. Nehéz idő, vajon mi fog kisülni belőle? Panaszkodott, hogy fáj a szíve. Ez is idegesség. Le tudja-e győzni?
24. péntek: ½ 4 körül följött. Nagyon kedves volt – velem is. Mantegnát meg két grapefr[út-o]t hozott. Itt maradt karácsonyfát díszíteni. Hazakísértem, náluk vacsoráztam.
26. vasárnap: Este moziba mentünk. Nagyon kedves volt, de tartózkodó.
28. kedd: Följött. Egy órát várt rám, mire hazajöttem, már mennie kellett. Lehangolt volt, de végül – azóta először, ő tartotta az arcát, hogy megcsókoljam.
29. szerda: 12 – 4-ig Szépművészeti. Olyan volt, mint régen.
30. csütörtök: ½ 11 Gulyás [248] Ő hívott, hogy menjünk moziba. Dávid: Zsoltárokat nézegettük.

31. péntek: 11 Antiéknál szilvesztereztünk. Kész lett az új ruhája, irtó csinos. 8-ig táncoltunk. Egyre jobban javul a kapcsolatunk.

*Füzet végi feljegyzések:*

Hemingway

Indián tábor

Aki nem adja meg magát

Bérgyilkosok

Ötven rongy

Halottak tan. rajza

Szmirna Rakpartján

Hosszú formájú képek – üveggyár: sötét alapon világos figurákkal

Festőiskola, világos, sok állvány, alakok

(A boxoló)

Ahogy a kutya vezeti a vakot.

Ülő öreg nő

virág – színes

~~Dante~~: Új élet

J.A.

Anyám 278

Lorca

49 Szürke, fekete

68 Éjszaka

fekete, okkeres sárga

(106 Tengeri sziget)

122 Feljön a hold

szürke, zöld

127 Szerenád

135 Két tengerész

kékek

258 Arany lány

259 Sötét galambok

(263 Mennyei festm[ény])

Borzalmas kusza madár fekete háttér előtt. Bezárva

Apa gyerekekkel

1966

január

1. szombat: Gyalog jöttem tőlük haza. Délután aludtam. Éjjel kicsit sokat engedtem meg magamnak. Először viszonozta, aztán tartózkodó lett. Vigyáznom kell.

2. vasárnap: Du. Sétáltam a Szigeten.

3. hétfő: Este hangversenyre mentünk.

4. kedd: Könyvtárba és az Ibusznál voltunk. Filozófia vizsgára készül. Olaszországba beadtuk a valuta kérvényt. Úgyse lesz belőle semmi. ~~5-6-ig francia~~ Péternél voltam.

5. szerda: 4-5 Francia

7. péntek: Délután telefonált, hogy keressek néhány könyvet, de nem volt meg egy könyvtárban sem. Fölmentem, fölolvastam a fil[ozófia] tört[énet]-ből. Kedves volt és már apró kis bizalmasságokat is megengedett magának.

8. szombat: Franciát tanulok. Újból a litók foglalkoztatnak, néha egész elképzelhetetlennek tartom, hogy megint rajzolni tudjak.

9. vasárnap: Este Orpheus [249] Szép előadás volt. Ő élvezte.



10. hétfő: Egész délelőtt franciatanulás. Este Altorjainál megnéztem új képét. Ellenállhatatlanul tört ki belőle természete, a céltalanság, értelmetlenség – a csak csinálás életmódja és festésmódja. Ezt most már ő is tudja és boldognak tartja magát. Én csak fölszabadultnak.
11. kedd: Újabb összeveszés. „Nem tudja” mikor találkozzunk legközelebb. Csak azért mert filozófiából 3-ast kapott és így veszélyben van az ösztöndíja? Vajon fog-e jelentkezni? 3-4-ig fr[ancia]
12. szerda: francia könyvtár
13. csütörtök: Levelet írtam Zs[uzsi]-nak. Írtam a komolyságról, megváltozott kapcsolatunkról. Milyen hatása lesz majd?
14. péntek: Kezdem elveszteni reményemet. És nagyon nehéz a várakozás.
15. szombat: Este Altorjai társaság, most jobb volt, mint múltkor. Esetleg Erdélynek [250] is bemutat. – Micsoda borzasztó lányok vannak – a sznobság a legremesebb.
17. hétfő: A napok majdnem teljesen fr[ancia] tanulással telnek.
18. kedd: Reggel telefonált, hogy este Tóbiással régebbi megbeszélés szerint moziba megy, de jöjjen most vele pulóvert venni. Végülis egy gyönyörű kabátanyagot vett. Aranyos volt, olyan vidám, mint régen. Litó savazás. Majdnem elkéstem a franciáról.
19. szerda: 7-kor reggel a Lukácsban voltunk, hóban hemperegtünk. De remek. Alapnál némi tanácskérés.
20. csütörtök: de.10-kor Tamás Ervin [251] Kaptam munkát a Néprajziban. Este kedves volt. Mikor lehetek már biztos. Zeneakadémia [252].
22. szombat: 10-kor Tamás E[rvin] Egész délelőtt dolgoztam. Már első alkalommal összeharagítottunk – most is jó volt. Este Ferikék voltak fönt.
23. vasárnap: Detektív regényt olvasok. Emlékszem, ez mindig az összeszedettség állapotát szokta megelőzni. Talán most is az.
24. hétfő: Majdnem egész nap franciát tanultam. Este náluk. Olaszra ment. Mamájával nagyon jól beszélgettem. Mikor hazajött, nagyon kedves volt.
25. kedd: 4-ig Népr[ajzi] 331-142, 140-058 4-5 fr[ancia] Du. könyvtárban voltunk. Egész-napi tanulás után fáradt és nyugtalan volt. Most megint nyugodt időket élünk.
26. szerda: ~~Takarék, Könyvtár, Színműv[észeti]~~ Este fent voltam, jó volt. Ötöst kapott műv[észet]tört[énet]-ből. Most boldog.
27. csütörtök: Délben moziban voltunk, utána könyvtárban. Péter jött föl este, hogy esetleg van valami helyiség műteremnek.
28. péntek: 3 kor Népr[ajzi] 6 után Üllői út
29. szombat: Feltétlenül dolgoznom kell már. Nem lehet, hogy minden gondolatom rá vonatkozzék. Péterékhez 4 körül. Du. Ferikék Késő estig műtörít tanulunk velük.
30. vasárnap: Délben megnéztük a Péter által ajánlott „műtermet”. Használhatatlan és drága.
31. hétfő: 10 Tamás E[rvin] Dolgozhatok a stúdióban, pillanatnyilag még alig vannak a műhelyben. Litót és linót fogok csinálni.
- Megjegyzés: Atyával beszélgettem. Pontosan megfogalmazta az én elképzeléseimet. Nem totojázhatok. A hit dolgában dűlőre kell jutnom vele, ha nem sikerül, be kell fejezni. – Nála aztán terítékre került minden. Végre elértem annyit, hogy érdeklődött. De őszintén szól-

va nem remélem, hogy hinni tudna. Értelmes, lehet vele jól beszélgetni. Most az a lényeg, hogy a magam ügyét mindennél fontosabbnak tartsam. Vagy aláveti magát a vezetésemnek, vagy szakítunk.

február

1. kedd: Stúdió, Alap (ceruza) 4-5-ig fr[ancia] ½ 5 – ½ 6 Zeneakadémia ¾ 7 [253]
2. szerda: ½ 3-tól Kékgolyó 20. II. 5. Szentner [254]
4. péntek: Megint teljesen váratlan fordulat. Hagyjuk abba. Ilyen hirtelen nem vártam. Nem bírtam már tartani magam, megmutattam, hogy milyen vagyok igazán. Borzasztó lesz most megint egyedül.
5. szombat: Reggel fölött megbeszélés szerint. A teljes délelőttöt átbeszélgettük, mindent kitálatunk magunkról és egymásról. Itt ebédelt. Lesétáltunk a Városmajorba. A Visegrádi utcai rendelőbe, aztán haza. Rémes volt abban a biztos tudatban végigmennünk a megszokott utakon együtt, hogy ez lesz az utolsó. Fölhívtam még azért. Nem tudom, mit mondtam, de mindent elmondtam neki, amit éreztem. Hogy nem lehet jó, amit csinálunk, ha így fáj stb. Aztán bevallotta, hogy tegnap a búcsúzásomat igazán őszintének érezte, hogy megváltoztam (igaz, teljesen elmúltak a gátlásaim), hogy örül, ha a kezét fogom. Összebújtunk, beszélgettünk, és aztán késő estig csókolóztunk. Milyen csodálatos. Szeretem, és nem fogok már félni tőle.
7. hétfő: ~~Tamás Ervin Néprajzi~~ Franciát tanultam, útlevele papírokért mentem. Este rájött, hogy látni akarom. Eléje mentem olaszhoz. Tavasz volt, olyan új, szokatlan és jó volt rá várni. 4-5 ig Fr[ancia] 2
8. kedd: Délelőtt fr[ancia] tanulás
9. szerda: uszoda – jó kezdés
10. csütörtök: Délben hiába vártam a Köröndön, épp nem arra ment. Este megvártam. Hűvös volt és azt mondta: most már nem soká fog várni és nem enged olyat, mint szombaton. Végleg szakítottunk.
11. péntek: 3-kor Fészekben Szakszervezet.
12. szombat: 9-10 Néprajzi ~~Du. Ferikék~~ Mindent fölvittem hozzá és elhoztam a könyveimet. Kedves és hideg volt. Anyukájától kínos volt elbúcsúzni. Többet nem találkozunk.
14. hétfő: A napok úgy telnek, mintha nem is élnék. Moziba megyek és végkimerülésig járok az utcákon. Jön a tavasz, és ez csak még jobban fáj. Mi értelme volt az egésznek? Nincs senkim.
15. kedd: 4-5-ig Fr. 3 Teilhard Isteni miliője, ez a csodálatos könyv, amelyik visszaadta a reményt és a hitet [255]. Köszönöm uram, hogy mindig csak segítesz.
16. szerda: Kint is, és nálam is tovább tart a tavasz. A Gondviselés mindent jóra fordított. Este (Altorjai-val) és Ferikével beszélgetés.
17. csütörtök: Úgy érzem magam, mint mikor a fogamat fúrják, és nem fáj. Lénye is és az emléke is ott lebeg a tudatom határán. Csak be ne törjenek többé!
18. péntek: Lassan kezdem meggyűlölni az önzéséért. De a lényét nem fogom tudni elfelejteni. ½ 8 Dezső [256]: Déli vasút. Megismerkedtem Mészöly Miklóssal. Kamionos sofőr [történet]. Nem túl vonzó társaság. Dezső se az, akit vártam.
19. szombat: Atyánál. Meg tudott nyugtatni. Máris sikerült társaságot találni csónakázáshoz. Ki kell lábalnom ebből a helyzetből.
20. vasárnap: Du. Ferikék, zenélés. Milhaud-kat hallgatunk, és jól éreztük magunkat. /Aragont olvasok. Gyönyörűek (...) versei.



21. hétfő: De. Csavargás Pesten. Nehezen tudom összeszedni magam. Pedig nagyon nyugodtnak kéne lennem. Kezdem teljesen megérteni, hogy ez így volt jó. Szeretnék már újat kezdeni, ami jobb lesz majd. Író leszek? Este is csavargás.
22. kedd: Biztosan érzem, hogy egyszer majd meg fogom érteni az egészet. Most már teljesen befejeződött. Tavasz van. Újat akarok. Du. Kuppi Ferivel találkoztam. A Kárpátiában estig mesélte az ő életfordulóját. Milyen klassz fiú, és mennyire olyan nála is, mint nálam. Most már egész világos ennek a katasztrófának az értelme. A kis (...) növekszik. Sejttem már a törvényszerűségeket – így kellett történnie.
23. szerda: Olyan lesz, mint egy születés? Érzem a mozgatait. Félek és rossz, hogy le kell mondanom az örömeimről. Csak lenne valaki, aki szeretne.
24. csütörtök: 4-5-ig fr.
25. péntek: Üllői út.
26. szombat: Úgy telnek a napok, mintha semmiben élnék. Így lesz ez egész tavasszal. A munkával se vigasztalhatom magam. Nem látom az utamat.
27. vasárnap: Bármilyen rossz, jól tudom, hogy egyedül kellennem. Néha megborzongok, milyen eredeti, új és milyen nagy tett lenne – gyökeresen átalakítani az életemet. Van hozzá kedvem.
28. hétfő: előtte Stúdió 4-től Homolya

március

1. kedd: Gyűlölethullám. Nem hiszek többé a gondviselésben.
2. szerda: telefon a Néprajziba De. Stúdió Altorjai
3. csütörtök: 4-5-ig francia 1
4. péntek: St[údió] rest[aurálás]
5. szombat: Néprajzi Délben megnéztem a „A csábítás trükkjét” [257]. Nagyon szép film. Sokban emlékeztet rá. („Milyen szép a kezéd”) Senki sem segíthet. Teljesen egyedül vagyok. Nehéz tudomásul venni az élet törvényszerűségeit, de muszáj.
6. vasárnap: Hová fog vezetni ez a tehetetlenség? Minden bezáródik körülöttem.
7. hétfő: Wagner – Homolya Úgy érzem, alig valami választ el a teljes összeomlástól. 7-kor Délinél Dezső. Sétáltunk. Most klassz volt.
8. kedd: 1/2-10 Stúdió Jancsihoz hurcolkodtunk. Mikor a gépet kezdtük összerakni egy pillanatra, úgy élveztem a munkát. ~~Du. esetleg Homolya~~ Este ittunk, itthon kétségbeesve soká sétáltam.
9. szerda: Fölszakadt a nyomás. Nem bírtam tovább Isten nélkül. Újból megnyugodhattam.
10. csütörtök: 4-5-ig fr[ancia] 2
12. szombat: Délelőtt Antinál. Egész nap esett. Este moziba mentem.
13. vasárnap: Délután Karácsonyival [258] egy ismerősükhöz mentünk Budakeszire. Megismerkedtem két lányukkal – Teljesen fölösleges volt. (Soká fogok még olyat találni, aki legalább olyan jó.)
14. hétfő: ~~útlevélért~~ Állítólag szombaton föladták az útlevélemet. Az alapján viszont munkát adtak nyárra. Most mi lesz? Száz százalékig semmi sem sikerülhet? Egy hónapra szól csak az útlevél. Mit ér így az egész?
15. kedd: Esik a hó. Töröm a fejem, és nem tudok megoldást találni rá, hogy egyeztessem össze a munkát és az utazást. Májusban már nem fog sikerülni, talán utána. (Egész délelőtt érdeklődtem) Minden kiborulásnál valahol el kell kezdeni olvasni a Bibliát. Muszáj utána dolgozni és megnyugodni.

16. szerda: Még mindig nem tudtam dönteni, hogy mikor utazzak. Talán szombaton lemegyek Pétervásárára megkérdezni, mikor kezdhetünk [259].
17. csütörtök: Nyár végére halasztom az utazást. Meglehetősen szorgalommal tudok már franciát tanulni. 4-5 fr[ancia] 3
18. péntek: Sanyi 3-kor Fészek.
20. vasárnap: Pista bácsival [260] beszélgettem este hazajövet. „Azt a picit is, amit lehet, csinálni kell.”
21. hétfő: bosszantó éjszaka. 11-kor Vörösmarty cukor[ásza] Úgy érzem magam, mintha teljesen és végleg tönkrementem volna. Isten sincs sehol.
22. kedd: Utazás Pétervásárára. Elég lepra helynek ígérkezik. Poros kis falu.
23. szerda: Margitékkal a technológiai csoportnál. Napok óta teljesen össze vagyok törve.
24. csütörtök: 9-ig telefon 10 Kisposta 4-5 fr[ancia] 4 Világosan éreztem, mennyire vissza tudná adni az erőmet egy lány.
25. péntek: Remete 3-Fészek Atya beszéde megnyugtató. Meddig bírom vajon? Nagyon gyenge vagyok.
26. szombat: Döbrenteyhez [261] 9-re. Megcsináltuk a költségvetést. Ferikéékkel soká beszélgettem egy presszóban.
27. vasárnap: A legfontosabb a hit minél erősebb akarása. Goreczky [262] Baross u. 52 II. 15.
28. hétfő: 1/2 12 Hold u[tc]a-i presszó. Gépelés Alkotmány u. (5 Ft) 4-5 fr[ancia] 1 360-at fizettem: 9 óra Máté passió [263]
29. kedd: 6-kor Káplár u.
30. szerda: Du. Ferikéék nem jöttek el. A szokásos, amikor biztosra veszek valamit. De fölülkerekedtem rajta.
31. csütörtök: 8-kor Antihoz paszpartuk Alapnak telfon]. 4-5 fr[ancia] 60 Ft

április

1. péntek: Beadás Ernst M[úzeum] Pista b[ácsi]
4. hétfő: Nagyon érzem a gyöngeséget. Főleg a szívem fáradt. Fr[ancia] 4-5, 3 Félek a munkától, hogy fogom ezt így bírni.
5. kedd: Délelőtt Wagner. Ma jött meg újra a tavasz. Majdnem estig Jancsinál beszélgettünk. Jó érzés egy műteremben ülni, ahol munka nyomai látszanak.
6. szerda: Ferinek tel[efon] Könyvtár – Idegennyelvű K[önyvesbolt] (kék vezető). Reménytelen volt, hogy szerezzek. És nagy szerencsével sikerült. Örültem. Olyan régóta először. 5 – 1/4 6 Dezső, Tel [Dezső]
7. csütörtök: fr[ancia] 4-5, 4 Este Ferikéékkel találkoztam. János passió [264]
8. péntek: 1/2-11 Dezső Alagút 2 k. tel[efon]
9. szombat: Kezd megint erősödni a jókedvem. Ha mindig jókedvű tudnék lenni, nem érdekelne annyira a dolog, még ha sikerülne is.
10. vasárnap: Napok óta Olaszban „élek”. Néha elfog az egyedüllét, de nem engedek. Hinni kell és nem szabad rá gondolni.
11. hétfő: Kimentem Szentendrére a Vajda [265] meg a Deim [266] kiállítását megnézni. Egész délelőtt csavargtam, Paliéknál ebédeltem, estig vele beszélgettem.
12. kedd: Tel[efon] H[einrich] Feri 4-5 fr[ancia] 5 Este Zeneak[adémia] [267]
13. szerda: Vízumbeadás. Megint nehezen menő nap. Délután tanultam csak kicsit. Este csavarogtam. bejárás
14. csütörtök: Ibuszhoz 10-re 11-kor Alaphoz 4-5 fr[ancia] 6 5-től Ferikéék



15. péntek: Az egész délelőtt „ügyintézéssel” telt el. ½ 12 Alap 100 Ft 8-kor Dezső Alagútnál
16. szombat: 10-re Néprajzi Lőrinc [268], ½ 4 Felfedezés: Schütz [269] kórusok, zsoldárok. Késő estig zenéltünk.
17. vasárnap. Délben Stúdió kiállítás [270]. Birkással és Kuppival éjfélig mászkáltunk és ittunk. Szereztem olasz címeket is.
18. hétfő: Elkezdtem a Néprajzi munkát. 4-5 fr[ancia] 7
19. kedd: du. tel[efon] Saxa [271]. Lukácsba Zeneakadémia [272]
20. szerda: Wagner 10-re (A litógép kifogástalan) Lukács Ferikéék du.
21. csütörtök: Lukács 4-5 fr[ancia] 8.
22. péntek: Egész délelőtt dolgoztam a szobrokon [273]. Gyorsan megy, de egészségtelen. Este Károlyi P[ál] h[an]gv[erseny]
23. szombat: Remete. Véletlenül találkoztunk a könyvtárban. Odajött. Elmondta, hogy mennek Bulgáriába. Mikor elbúcsúztunk, megint rájött az a rémes érzés, ami most már nem fog elmúlni. Ugyanolyan ez is, mint a három évvel ezelőtti.
24. vasárnap: Este csavarogtam a Vidámparkban. A nagy nyüzsgésben teljesen egyedül voltam. Olyan hangulata volt, mint a 20-as évek „nyomor” némafilmjeinek.
25. hétfő: Egész délelőtt a Lukácsban. 4-5-ig fr[ancia] 9 fizetve Ferikéhez 5-kor Fészek Töménytelen sört ittunk a Pest-Budában
26. kedd: Délelőtt dolgoztam. Gregorián lemezeket vettem.
27. szerda: Reggel dolgoztam Délben Lukács Schütz zsoldárokat hallgattam. Zeneakadémia (Fekete lány)
28. csütörtök: 1. Moszkva tér. 4-5 Fr[ancia].
30. szombat: Lőrinc. Újra élveztem a „természeti” életet.

május

1. vasárnap: Ferikéék
2. hétfő: Lukács 4-5 fr[ancia]
3. kedd: (Munka összejöv[etel])
4. szerda: Lukács
5. csütörtök: Lukács 4-5 Fr[ancia] Wagnerék
6. péntek: Lukács + Homolya
7. szombat: Atyához. Nem sok komoly dologról beszélünk, de jól telt el a nap. Jutkáról [274] mesélt.
8. vasárnap: Ferihez terveket fölvenni. Megható volt a szeretetüket látni.
9. hétfő: Csomagolással és vásárlással telik az idő. ½ 2 Spartacus [presszó]
10. kedd: Zeneakadémia [275]
11. szerda: Reggel leutaztunk Pétervásárára. A két öreg [276] elég nehezen indul neki a munkának. Egész nap szinte semmit sem csináltunk.
12. csütörtök: Délelőtt Egerbe utaztam. Végigjártam a Püspöki palotát, ahol három éve dolgoztunk. (Szeretném egyszer valakivel végigjárni ezeket a helyeket.)
13. péntek: Szépek a reggelek az üres udvaron. Belejöttünk a munkába, reggeltől estig dolgoztunk.
14. szombat: „Kellemesen” elfásultam.
15. vasárnap: Ma sem pihentünk. Este Saxával vacsoráztam. Elmesélte irredenta múltját. Mulatságos és kedves ember.
16. hétfő: Este nagyítottuk a fotókat.
18. szerda: Hazautazás
19. csütörtök: Telefon Jutka Néprajzi De. Lukácsban.
20. péntek: De. moziban Szobrokon dolgoztam 8-kor Negro

21. szombat: Néprajzisok A Szobrokon dolgoztam Ferikéék ballagásán Sokszor volt lelkiismeret furdalásom, hogy Jutka hűgát nem hívtam el. Most megnyugodhattam, jól csináltam.
23. hétfő: Visszautazás 6'50 vinni: villanyfőző, zsinór, kávéfőző, csésze, kanál újból a robot
25. szerda: Még mindig a reggeli és esti üres udvar a legszebb. Remekül alszom, ez az egyetlen haszna a fáradságnak.
27. péntek: Egyetlen szórakozásunk este a TV. Néha emlékezetembe idézi, hogy más is szokott érdekelni. Olyan már, mintha hónapok óta dolgoznék. Ujjaim nagyon fájnak. Hideg van, és mindig a megfázás veszélye kerülget.
29. vasárnap: Ma is dolgoztunk. Most már számolom a napokat péntek estig. Kellemetlen a hideg is. Sose gondolok Olaszországra. És másra is alig. Szinte lehetetlennek tartom visszazökkenni a régi életbe. Vagy talán újat kell kezdeni? Csak ezt ne, ami most van. Mi lesz velem. Vége a gyerekkornak és bekerültem a tapasztalomba?

június

1. szerda: ~~Birkásnak levél~~ Vacsora után is fölmentem egyedül dolgozni. Fáradt vagyok már. 9-kor a tévében film. Boldog szerelemről. Jólesett nézni és velük örülni [277].
3. péntek: Hazautazás
4. szombat: Bevásárlások. Találkoztam Saxával, sört ittunk a Mátyás pincében.
5. vasárnap: Du. Francia kiállítás [278]. Egyetlen kép, egy Soulage [279] tetszett. A többi semmi. Fönt a várban láttam Jutkát az esti misén. Hogy tud irigykedni az ember egy csoda láttán.
6. hétfő: Péterrel moziban délelőtt. Tik-tak [presszó] – Saxa. Este a Lukácsban, nehezen ment az úszás. Nagyon fáradt vagyok. Lehetne vége az egésznek.
7. kedd: Dolgozni kellett volna a szobrokon. De nem volt már erőm hozzá. Újból visszautazás Lehoztam magammal az Isteni miliőt [280]. Előlről kezdtem olvasni, most van időm „végigélni” az egészet. Talán soha jobb alkalom. Hogy ne úgy dolgozzam, mint egy állat.
9. csütörtök: Nyomott a levegő, folyton eső készül.
10. péntek: Nehezen megy a munka. Alig látszik, hogy haladtunk volna.
13. hétfő: Mind a hárman fáradtak vagyunk. Sokszor nagyon feszült a légkör, nekem pedig nem sikerült föloldani. Eddig még nem tört ki a vihar, nagyon remélem, hogy nem is fog.
14. szerda: Furcsa érzés: ha vége a munkának, mindent újra kell kezdeni. Olyan mintha eddig semmi sem lett volna.
16. csütörtök: Bevezettem a koránkelést. Estére hulla vagyok, de jobb így a munka.
17. péntek: Haza. Délelőtt már olyan fáradt vagyok, hogy megmozdulni is alig bírok. A többiek is.
18. szombat: Délelőtt jól esett a napozás a Lukácsban.
19. vasárnap: Rossz idő, zuhogott az eső. Este Ferikéék-nél voltam.
20. hétfő: Kezdem megszokni a munkát. Most nyilván ez a kötelességem, akár pénzkeresés miatt, akár más miatt – csak ezzel foglalkozom.
21. kedd: Saint-Exupéry [281] repülő könyveit olvasom. Nagyon szimpatikus ember és egészen jó író is. Nem vártam és most megjött atya levele. Amit írt, most



tökéletesen egybevágott az én meglátásaimmal is. De így is használ, megerősít.

23. csütörtök: Munkánk most már szép egyenletesen halad. Jól belejöttem. Talán a sok kávé megárt majd?
25. szombat: Rengeteget, reggel 5-től [este] 8-ig dolgozom. Érzem is. Ilyenkor derül ki, milyen sokat kibírok.
27. hétfő: Délelőtt Egerben. Nem sok időm volt, de szép volt a buszozás, hazafelé Teilhardot [282] olvastam.
30. csütörtök: Késünk teljesen tönkrement. Este hazajöttünk.

július

1. péntek: Délelőtt a szobrokat csináltam telefon Népr[ajzi] Délben fölnéztem Ferikéékhez. Még mindig a dipl[oma]terven güriznek. Este Wagner [283] műtermében.
2. szombat: Szobrok.
3. vasárnap: Már hetek óta nyugodt vagyok. Úgy látszik ez a munka kiszív belőlem minden nyugtalanságot.
4. hétfő: Beültünk sört inni. Végül is elég rosszul végződött az egész, az éppen elvált főkönyvelővel és a hányingeremmel.
5. kedd: Hajnaltól 10-ig dolgozunk.
6. szerda: Du. megtudtuk, hogy nem holnap jön a zsűri. Most lazíthatunk egy kicsit.
7. csütörtök: Újból összevesztem Saxával. Mélységesen megsértődött, többet valószínűleg már nem békülünk ki. Ez nekem részint kellemetlen, de részint meg jó. Legalább kicsit törődhetek a saját ügyeimmel, és nem kell tőle függőm.
9. szombat: Alban Bergről olvasok esténként. Szimpatikus ember. Jobban meg kéne ismerkedni a zenéjével.
11. hétfő: Kicsit megtorpant a munkatempó. Azért még így is jól esik, hogy este a TV-n nézhetjük a Vil[ág] Bajn[okság]o-t [284]. Kijött a zsűri. Barátságos beszélgetéssel intéztük el az egészséget. Némileg Saxa is megbékült.
14. csütörtök: Este hazajöttünk
15. péntek: Egész nap bevásároltam, nagyon elfáradtam. Ferike meghívott tanúnak esküvőjükre.
16. szombat: Néprajzi: Szobrok. Ibusz – osztr[ák] víz[um], valuta Ferikéékkel zenéltünk és beszélgettünk.
17. vasárnap: Délután végre pihenhettem. Jó lett volna a kánikulában fürödni, menni.
18. hétfő: Megismerkedtem egy kertészeti főiskolás sráccal. Milyen jól esik egy ilyen új, alig ismeretség is.
19. kedd: Mióta dolgozunk, most fáradtam el a legjobban. Hiányzik az otthoni pihenés is.
23. szombat: Az oroszok elleni vereség – az egész sikertelen meccs fölidegesített [285].
24. vasárnap: Olvastam (délelőtt munka közben egy percre leszaladva a szobánkba) egy Góngora [286] szonettet. Nagyon jól esett, egész nap szinte átalakított.
25. hétfő: Reggel fölöttem az olasz vízumot elintézni, este már utaztam is vissza. A 20-ára való befejezés teljesen valószínűtlen.
26. kedd: Valutakiváltás
27. szerda: Olasz vízum, osztrák v[ízum], Ibusz pénz vissza
28. csütörtök: Reggel jöttem föl egyedül. Osztr[ák] víz[um]
29. péntek: ~~Osztrák vízum~~ Valutakiváltás Ferikéék Péter – szerző

30. szombat: Ferikéék esküvőjén Dorogon. Remeknek érkezik ez a házasság. Mayer [287] kedves volt, tíz évvel ezelőtti emlékeket idézett föl bennem.

augusztus

5. péntek: Az egyik főiskolás lány ismerkedni próbált, de sehogy se tudtam belemenni. Ma utazunk haza.
7. vasárnap: Nyomasztó érzés az üres és szétdúlt folyosón végigmenni. Jóformán már csak mi vagyunk az épületben.
9. kedd: spiritusz
10. szerda: Váratlanul megjelentek Ferikéék. Olyan jó látni a boldogságukat.
11. csütörtök: Hoztam haza 2 begóniát. Mama nagyon örült neki. OTP, buszjegyek, spiritusz, Ibusz jegyek, Néprajzi, Jancsi
13. szombat: Anyám kórházba ment. Szerencse, hogy nem leszek itthon, nagyon rossz lenne nélküle. Mindig rossz érzés fog el nő nélküli otthonban.
14. vasárnap: Du. meglátogattuk a János kórházban.
15. hétfő: Idegesít, hogy nem leszek kész a munkával. Megpróbálom az egészet egy héttel kitolni. Kora reggeltől nagyon későig dolgozom.
16. kedd: Saxa sokat bosszant, nagy türelem kell hozzá.
19. péntek: A munkát már észre se veszi az ember. Csak azt, hogy újra és újra enni kell, unom már, de éhes vagyok.
21. vasárnap: Tíz percre délben kiültem az udvarra és élveztem a virágokat meg a levegőt.
23. kedd: Reggelenként nagy köd van és hideg. Hetek óta esik. Ez már ősz. Nyaram semmi se volt.
25. csütörtök: Hazautazás Zsuzsa írt, hogy keressem föl. Hál' Istennek senki sem volt otthon. Nem lenne sok kedvem találkozni.
26. péntek: Telefon Földesné [288] Alap Nemzeti sarok (?) Jancsi. Megbeszéltük, hogy olaszban találkozunk.
27. szombat: De. Atyánál beszélgettünk. Meghosszabbítottam az út[azási] engedélyt. 13-án megyek. Ma du. visszautazom, hál[a] ist[ennek] utoljára. Elhúzódt az idő, végre utaztam. Ferikéékkel az Állatkertben.
28. vasárnap: Reggel jöttem le. Egyedül a legjobb dolgozni.
29. hétfő: Nagy iramban dolgozom. Szeretnék most már teljesen készen lenni.
31. szerda: Elfáradtam és egész nap kb. annyit dolgoztam, mint tegnap vacsora után, de este újra sikerült összeszednem magam.

szeptember

1. csütörtök: Már az ebédszüneteket is megszüntettem, hogy időt nyerjek.
3. szombat: Saxa ma megint megdühödött valamiért, és elutazott, hogy följelent az Alapnál.
5. hétfő: Várjuk a zsűrit.
7. szerda: ~~Jancsi 1-től~~ A nyugtalansággal a fáradtság is párosul.
8. csütörtök: fölöttem egy napra Zsuzsa megint kérészt, de most már érthetőbben írtam neki.
9. péntek: Földesné tel[efon]
10. szombat: Nagy finist csinálok. Saxa telefonált, hogy beteg, zsűri csak hetek múlva jön. Most már nyugodtabb vagyok.
11. vasárnap: Estig dolgoztam, a 6 [órás távolsági] buszszal jöttem.
12. hétfő: Alapnál, műemléknél a védelem ügyében. Lukács





34. Velence, 1966. Fotó: Baranyay András



36. Padova, 1966. Fotó: Baranyay András

13. kedd: Egy napot még pihenek.

14-15. szerda – csütörtök: Jugótól kezdve tömve a vonat. Zágrábban megnézem az állomást. Nem tudok aludni. Poggiorealében megismerkedek egy olasszal. Trieste – kávé. Furcsa meglátni Velencét. Mászkalunk az utcákon, fényűzés és nagy tömeg, először elérmiszt. A Szt. Márk (zene) vásárinak hat. Igazi olasz ebéd – alvás – végig a Grand-kanalén – alvás – vacsora (macskák) eltévedünk.



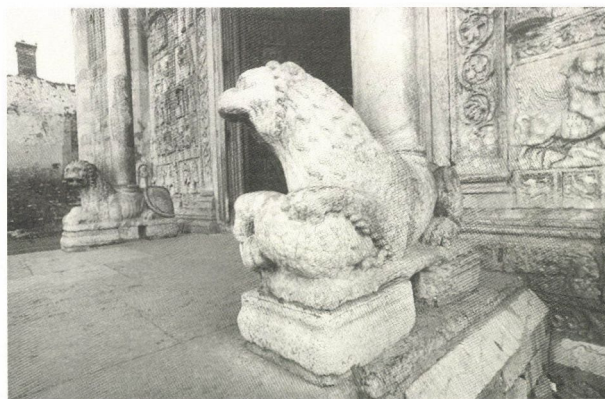
35. A Velencei Biennálé egy kiállított műve, 1966.  
Fotó: Baranyay András

16. péntek: Reggel elutazik [289]. Tegnap találkoztam Jancsival [290], ma 9-től – San Rocco, Frari, Tintoretto gyönyörű. Borús idő. Ebéd a teng[er] parton – Fond[amenta] Nuove – Colleoni. Mod[ern] képt[ár], Guggenheim[-villa]. Pályaudvaron menetrendböngészés, otthon vacsora, (vihar), mászkálás az árkádok alatt a Szt. Márkon, – Miki [291], esőben Colleoni.

17. szombat: 10-kor Mikivel Szt. Márk. Nem találkoztunk. Gyönyörű volt a [Antonello da] Messina Kr[isztus] siratása. Akadémia. Kiábrándított megint Veronese, Tizi[ano] stb. Akadémizmus szörnyű. Délután Biennále. Legjobban a spanyol tetszett, dívik az op [art] és egyéb mozgó dolgok. – Csatahajók kikötése – Szt. Márk – zenehallgatás a [San] Zaccariánál. Nagyon elfáradtam.

18. vasárnap: Reggel átmentem az Ostelloba. Mise a San Zaccariában. Aztán mászkáltam a Szt. Márkon, a t[em]pl[om]-ban, ebédtem a parton egy parkban. Szt. Márk, Doge palota belseje (börtönök – díszítések). Este az Ostelloban aludtam.

19. hétfő: Reggel elutaztam Padovába. Giottók, Városháza, Szt. Antal, Donatello. Hatkor fáradt voltam már, átmentem Milánóba. Gyönyörű így éjjel a toronyház az állomás előtt. A Dóm eklektikusnak tűnt, az egész város is, még legjobban a Vitt[orio] Em[anuele II.]



37. Verona, a San Zeno kapuzatának oroszlánjai, 1966.  
Fotó: Baranyay András





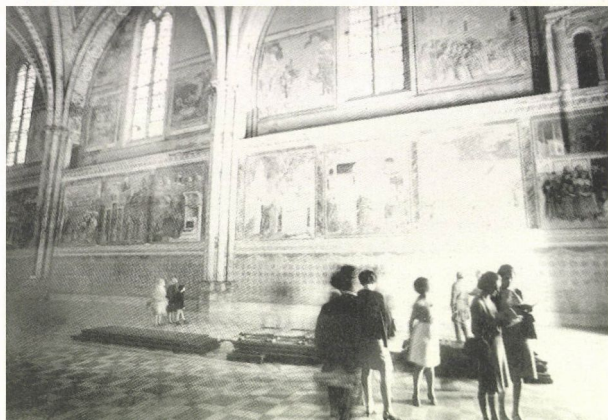
38. Róma, Tivoli, Villa d'Este, 1966. Fotó: Baranyay András

gal[leria] tetszett. A vonaton aludtam vissza Velencéig, onnan Veronába megint vissza.

20. kedd: Eddigi utam legszebb élménye. Régen voltam így meghatódva, mint a San Zenonál, a kapujánál. A város is szép. Du. megint a kapunál voltam. A naplementében is elragadó.
21. szerda: Vissza Velencébe, és éjfélről utazás Rómába. Lajossal [292] találkozom. Kapok irtó jó szobát, nagyokat eszünk. Barátkozások. Du. P[iazza] Navona.



39. Róma, Via della Scrofa, 1966. Fotó: Baranyay András



40. Assisi, San Francesco, 1966. Fotó: Baranyay András

Csodás kutak. Szt. Pietro, Trevi. Egyelőre a kutak tetszenek a legjobban. Lajos irtó kedves, jól érzem magam, csak kicsit mégis egyedül.

22. csütörtök: Jó soká aludtam. De Szt. Pál fal[akon] kív[üli]. Szép a kerengő. E.U.R. [293]. Nervi, Greco [294], ebéd egy kis vendéglőben, földalattin vissza, kutak, P[iazza] di Spagna (szoknyás férfiak). Caravaggio Szt. Pál nagyon tetszett. Kis galériák. [Monte] Pincio éjjel.
23. péntek: Nyitásnál—Vatikáni—Múz[eum], Jancsi. Raffaello nem tud tetszeni, nem olyan jó festő. Csodálatos a Sixtus és az Angelico kápolna. Du. Tivoli. Kiélvezem a rengeteg kutat. Jancsi is velünk jött. Fura volt itt hármásban.
24. szombat: Vatikáni múz[eum]. Megint az Út[olsó] Ít[élet]. Könyvtár (Botticelli, Dante). Etruszk. Du. Lateran. Szt. M(...) (sikertelen ostello), este Colosseum, Capitolium, Farnese palota.
25. vasárnap: Mise, és a Velasquez ([X.] Ince) megnézése. Szépek a Caravaggiók. Véletlenül megint találkoztunk Jancsival. Szt. Péter, pápai áldás, irtó zápor. Kis vendéglőben ettünk, aztán otthon beszélgettünk. Este a P[iazza] Navonán üldögettünk.
26. hétfő: Reggel elutaztam Assisibe. Egyedül voltam, olyan volt, amilyennek vártam. Utam második legna-



41. Assisi – táj, 1966. Fotó: Baranyay András





42. Nápoly – vízpart, 1966. Fotó: Baranyay András



44. Palermo, kivilágított piacutcák, 1966. Fotó: Baranyay András

gyobb élménye a város mögötti táj. Órákon át ültem a kis erődnél és néztem. Tetszett az alsó templom, Cimabue. Reggel misével kezdtem, aztán végigjártam a várost (délben a hegyen), este megint Szt. Fer[enc] sírjánál búcsúztam tőle. Vissza Rómába.

27. kedd: Reggel megnéztem a „Mod[ern]” múzeumot (múlt század) [295]. Medici pal[ota] (Tiziano, Correggio, Caravaggio tetszett). Csalódás volt a kis templom a tónál [296], nem az a „Liszt-i” dolog, amilyennek képzeltem. Gyönyörű az Etruszk Múzeum. Ebéd után termák, „boxoló” Termini trécselés az inf[ormáció] vez[ető]-vel, vacsora, megint hosszas társalgás a szomszédokkal.

28. szerda: Reggel indulok, pénzbeváltás, jegyhosszabbítás, sztrájk. Nápolyban is, hiába mászkok föl a múz[eu]m]-hoz, zárva; kifáradásig csavargás a városban, irtó nyüzsgés. Szép a kikötő, a tenger, megnézem az Aquariumot. Éjjel a második tömött vonattal 3-ig a peronon utazás Sziciliába.

29. csütörtök: Izgalmas az átkelés Messinánál. Cefalù Lirai a mozaik, ilyet még nem is láttam. Gyönyörű a város és a tintakék tenger. Esik, de rémes meleg van. Du. Palermo, szállodakeresés, csavargás. Csodálatos keleti város. Ijesztő[en szép] a barokk. Este kivilágított piacutcák, nyüzsgés. Mi minden van ebben az egy országban. Több idő kéne itt.

30. péntek: Reggel zuhogott, jó volt soká aludni a kis szobában. Kisütött, nagyon meleg lett. Kapucinus temető, Capp[ella] Palatina, San Giov[anni] degli Eremiti kerengője. Volt még időm a piacon, ettem po-

lipot (remek), tengerparton csavarogtam. Zsúfolt vonaton majdnem egész éjjel álltam.

október

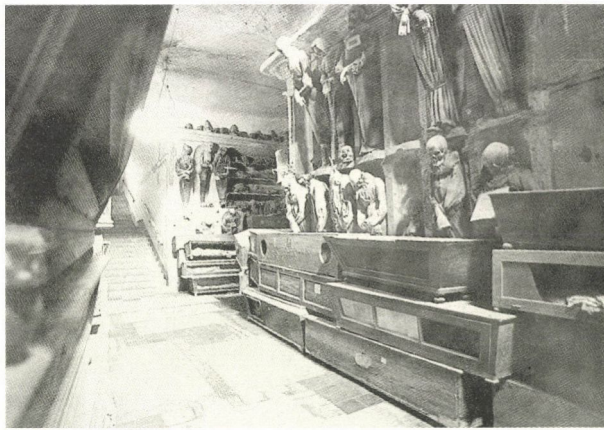
1. szombat: Nápolyban leraktam a csomagom, utazás Pompejibe. Villa dei Misteri nagyon szép, a többi unalmas. (A gipszfigurák, mint Moore). Undorító a pénzszerzésük. Délben vissza Nápolyba. Csodálatos Tizianók, Brueghel, Goya a Mus[eo] Naz[ionale]-ban. Rettenetes fáradt vagyok, otthon szeretnék lenni, minden összekavarodik bennem. Vissza Rómába.

2. vasárnap: Jó érzés megérkezni, már otthon érzem magam. Megint a régi szobában. Most már kapukulcsot is kapok, nem kell Lajosra várni. Soká aludtam, reggel már pihenten festésre gondoltam. Mise a fr[ancia] t[em]pl[om]ban, jó volt, jobb mint az olaszok. Ebéd, alvás, estefelé San Carlo alle Quattro Font[ane]. [Via] Veneto, vacsora, este olvasás.

3. hétfő: A délelőttöt ellógtuk, áruháza, cipészhez, kis galériákba mentünk. Ebéd, aztán én ültem pár órát a P[iaz]za di Spagna kútjánál és pihentem. Este a Szt. Péternél nagy készülődés nyomait láttuk, holnap ünnepélyes mise lesz, elhatároztam, hogy ezt még megvárom. Vacs[ora] után megint a P[iaz]za Navonan.



43. Cefalù, 1966. Fotó: Baranyay András



45. Palermo, Kapucinus temető, 1966. Fotó: Baranyay András

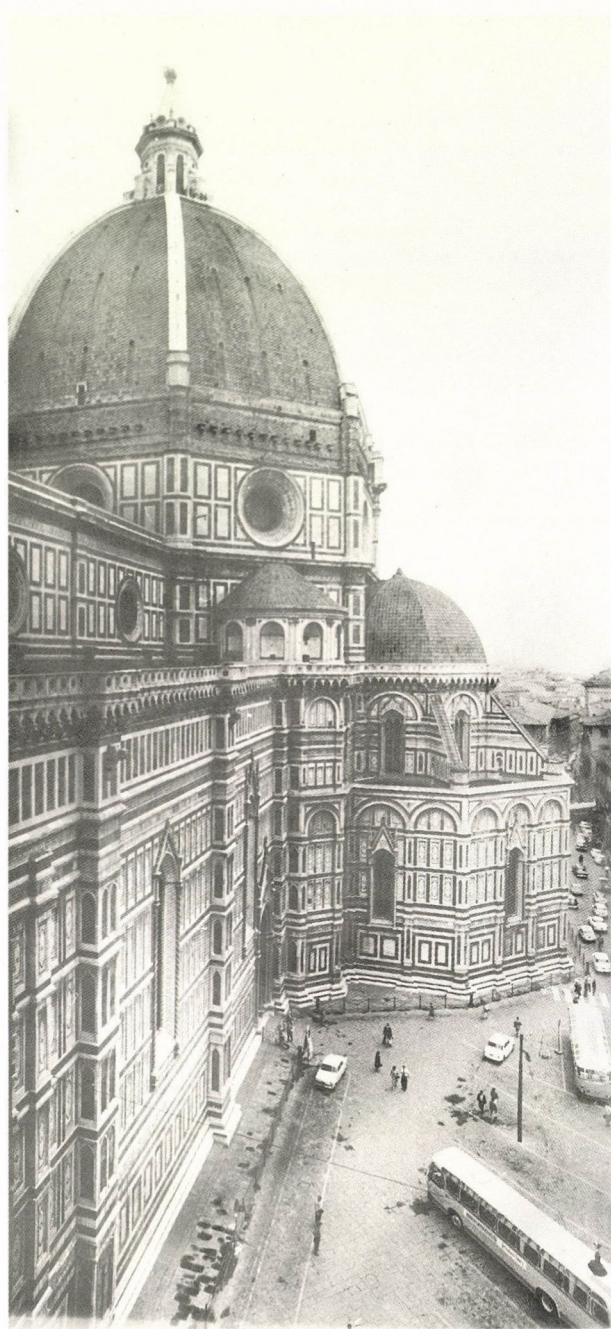




46. Firenze, skót zenekar, 1966. Fotó: Baranyay András

4. kedd: Santa Clemente és bazilikák. Nagy a meleg. Magy[ar] vend[églőben] ebéd, papr[ikás] csirke – rossz. Este Szt. Péter téren pápai mise a békéért. Korán lefeküdtem.
5. szerda: Délelőtt még kimentünk a San Loren[zo fuori le Mura] bazilikához, sokat bosszankodva a rettentő torlódás miatt. Csirkemáját ebédeltünk. Lajos adott 10.000 £-t. Elbúcsúztunk. Este Fir[enzé]-ben voltam. A magy[ar] szálló nem nagyon tetszik, de így is jó lesz. Este már nem mentem sehová.
6. csütörtök: Nagy élmények: Mich[elangelo] Pièta (Dóm), Donatello Szt. Magd[olna], (batt[istero]), Bott[icelli]: Primavera, [Giardino di] Boboli – (délben), Masaccio, Santa Croce – Pazzi [kápolna], San Miniato, csavargás, kellemetlen a szobám, nagy a zaj.
7. péntek: Korán keltem. Dóm-kupola, Magdolna (csodás), Dóm-fríz, (karzat), Mich[elangelo] háza – Ospedale degli Innocenti, Akad[émia], (Mich[elangelo] - pièta) Muz[eo] Naz[ionale] (Donatellok), Uffizi, (csak a Primavera). Megint a battist[ero] (megtetszik a menyegyzet is). Különböző templomok – haza. Nagy élmény volt Donatello és a két Mich[elangelo] Madonna.
8. szombat: Utazás Sienába. Városház. Dóm, Dómmúzeum, Duccio nem olyan különös. Donatello megint csodás. Ücsörgés a téren délben. San Gimignano nem ment busz, Poggibossiban csavarogtam egy gyönyörű folyóparton, szép erdőben. Jó kapcsolódás volt. Este a városház kivilágítása.
9. vasárnap: Egy magy[ar] orvosnő megkért, hogy kalauzoljam. Jól elrontotta a délelőttöt, nagy rohanás volt. Mich[elangelo] Med[ici] kápolna, San Marco. Édesek az Angelico fr[eskó]-k. Egy órát voltunk az Uffiziben is. A Don[atello] Dávidot is láttam megint. Du. San Gimignano. Előtte esett, gyönyörű párás idő. Út a szőlők közt, borszagú város. Csodás kilátás. A város kisebb és csendesebb, mint amire számítottam. Nagyon jó út volt.
10. hétfő: Csavarogtam a Strozzi felé, mégis megnéztem a Pittit, de fél óra alatt kirohantam, elviselhetetlen, pedig egy-két szép kép volt. Campanile. (Skót zenekar). Délben elutaztam Arezzoba. Egyedül a Francesca a látnivaló, de az nagyon megkapott. Úgy kívántam este is látni. Nagy éhség, este a parkban kajálás.
11. kedd: Egy-két Angelico fr[eskó]ban nagyon elgyönyörködtem, csodás líra és főleg naivul őszinte átélés. Zöld kolostor. Med[ici] káp[olna]. Du. Pisába mentem, esett az eső. Csalódást keltett, még a Campo Santo is. Igaz, hogy nagyon sötét volt. Este [egy] fogadás skót dudásokkal a pályaudvaron. Megint rám jött az egyedüllét.

12. szerda: Reggel belakoztam néhány képet a tulaj nőnek. Meghívtak ebédre. Telefon Torinóba, hogy később megyek. Uffizi (Németh Gáborral [297] találkoztam). Donatello (Magd[olna] karzat [298]). Ebéd, lekésem a vonatot Zöld kolostor, végre látom a vízözönt. (Buzi vezető). Másik vonattal, este érkezem Torinóba. Franko [299] vár [rá]. Vacso-ra, lemezezés.
13. csütörtök: Elég unalmas város. Királyi palota (dühöngök, hogy tévedhettem be ilyen helyre). Tres riches heures-t nem láthattam, bevették. Ebéd, vita a pincérrel. Föl a kilátóhoz, hűvös van és köd. Este ott-



47. Firenze, Dóm, 1966. Fotó: Baranyay András





48. San Gimignano, 1966. Fotó: Baranyay András

## JEGYZETEK

1 Ezt az idézetet másolta B. A. 1961-es feljegyzéseinek elejére. A szöveg szerzőjét és helyét eddig nem sikerült kiderítenem.

2 Utalás *Thomas Mann* Lotte Weimarban c. művére.

3 *Marcel Proust*: Bimbózó lányok árnyékában. Grill Károly Könyvkiadóvállalata Kiadása, 1940. I. 181. p.

4 (Válogatott műfordítások), Európa, 1961, Budapest.

5 Magvető, 1960, Budapest. (L. még: 1962. február 3. szombat.)

6 (Elbeszélések). Európa, 1960, Budapest.

7 A könyv teljes terjedelmében 1970-ben jelent meg az Európa Kiadónál.

8 A könyv 1920-ban jelent meg.

9 (Visszaemlékezések). Gondolat, Budapest 1962

10 Gondolat, Budapest 1962

11 *Kovács Éva*: Oskar Kokoschka egy ifjúkori főműve Magyarországon. In: Bulletin de Musée National Hongroise des Beaux-Arts, 1961/18. 149-150. p. A kép (Veronika) ekkor még Szilárd Vilmos magángyűjteményében volt, a múzeum bemutatásra kapta meg.

12 Altorjai Sándor festőművész, B. A. volt évfolyamtársa és barátja.

13 Márffy Albin, B. A. barátja, a Képzőművészeti Főiskola festő szakán végzett. A 60-as évek második felében Franciaországba emigrált. Ma Párizsban él, építészeti folyóiratok képszerkesztője, építészeti kiállítások szervezője.

14 Utalás Pogány Frigyesre, aki a Képzőművészeti Főiskolán építészettörténetet tanított.

15 *Hegel* Esztétikája A szimbolikus formáknál tárgyalja az egyiptomi szimbólumokat, így a szfinxet is, mint a szimbolikus (vagyis az egyiptomi) művészet szimbólumát. (In: Esztétika. Akadémiai Kiadó, Budapest 1952, 1. köt. 367-386.)

16 Jánosi Antal, B. A. gyerekkori barátja, később a Magyar Televízió dramaturgja.

17 Botond Károly restaurátor osztálytárs, majd restaurátor, 1976-ban Németországba emigrált.

18 *Stefan Zweig*: Emberek, könyvek, városok (Válogatott tanulmányok). Rózsavölgyi és társa kiadása, Budapest 1939 (?), 241-252.

19 Főiskolai osztálytárs. Talán Kecskés Lajos szobrász.

20 Pogány Frigyes, l.: 14. j.

21 *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*: A párdúc. Magvető, Budapest 1961

22 *Arthur Honegger* francia zeneszerző 1960-ban magyarul is megjelent Zeneszerző vagyok c. könyve (Budapest, Zeneműkiadó).

23 Thomas Mann

24 Nagyvilág 1961/11, 1601-1616.

25 Veres Sándor festő, a Képzőművészeti Főiskola festő szakán végzett, majd a főiskola tanára lett.

26 Goya 1794-1798 között készült, 83 lapból álló sorozatának címe.

27 Wagner János festő, gimnáziumi és főiskolai osztálytárs, később a Török Pál utcai képzőművészeti gimnázium geometriatanára.

28 Edvard Munch grafikái. Műcsarnok, február 3-25.

29 Birkás Ákos festőművész, B. A. barátja a főiskolai évektől.

30 L. 5. j.

31 A Leningrádi filharmonikusok hangversenye Jevgenyij Alekszandrovics Mravinszkij világhírű szovjet karmester vezényletével (a hangverseny MOM-bérlettel volt hallgatható). L. még a következő napi bejegyzést (február 11.).

32 Permay Vilmos, a Képzőművészeti Főiskola volt anyagelátója.

33 Náday Kálmán, B. A. gyerekkori barátja. 1956-ban Franciaországba emigrált.

34 Talán Bodó Lajos, B. A. szüleinek barátja.

35 Környefalvi(?) Ottó, B. A. gyerekkori barátja. 1956-ban Bécsbe emigrált.

36 Lenkei Zoltán grafikusművész.

37 Heinrich Ferenc (Feri) építész, akiről B. A. több képet is festett.

hon iszogató, zenélés, szép spanyol dalok, vacsora, buszozás, indulás Velencébe.

14. péntek: Nagy élmény 6-kor a ködös kihalt város, lagúnák, egy-két ember, csend. Ilyen a Szt. Márk tér is. Újra megnéztem a biennálét. Nézelődés, lemezeket veszek. Élvezem a nyüzsgést. Nehéz itt hagyni ezt az országot. A vonaton már angolok, reggel németek.

15. szombat: Bécs teljesen érdektelen szürke város. Megnézem a múzeumot. A Brueghelek, a kis Rembr[andt] Őnarckép és főleg a Tintoretto gyönyörű, de fáradt és álmos vagyok már. Délben minden bezár, unom magam. Mászkalok és nézem a kirakatokat. Du. vonatra szállok és este Sanyi [300] vár Sopronban.

16. vasárnap: Irtó kedvesek. Annyira tetszik a család.

17. hétfő: Csendes kis város, sokat játszom a keresztlánnal. Még odafigyelek, ha magyar beszédet hallok. Esik. Olasz vacsorát főzünk.

18. kedd: Reggel Feriék várnak Győrben. Este nagy beszélgetés.

19. szerda: Győrben Ülök a Rába-parton, süt a nap, nézem a horgászokat, és pihenek.

20. csütörtök: Délben utazás haza. Nehéz lesz újra kezdeni.

24. hétfő: 11 Jancsi

30. vasárnap: Du. Ravaszék [301]

31. hétfő: Jancsi de. Sógornőjéknél megismerkedtem Lajos rémes szerelmével.

november

3. csütörtök: Úgy-ahogy dolgozgatok Döbrenteynél.

10. csütörtök: Döbrenteynek tel[efon] - 10.

11. péntek: 7.12, 11.15 Keleti Félig-meddig sikerült kirándulás Dunakilitibe. 3-4 órát beszélgettünk csak [302]. M[agyar]óváron rémes hideg volt.

16. szerda: ½ 7 Pista bácsi. A Metropolban irtó jól elbeszélgettünk.

21. hétfő: Végre elkezdhettem dolgozni Jancsinál. Persze nem tudom, meddig lehet ezt a kellemetlen állapotot fönntartani.

23. szerda: Egész délelőtt dolgozom (meg beszélgetek).

december

4. vasárnap: Kékgolyó 20. II. 5 Leibl [303], Szentner [304] - 3 körül



- 38 Gillo Pontecorvo olasz rendező 1960-ban készült filmje.
- 39 A Képzőművészeti Főiskolán Domanovszky Endre titkár-  
nője volt.
- 40 B. A. nem emlékszik a névre.
- 41 Goya 1790-es években készült műve a Szépművészeti  
Múzeumban.
- 42 Az államosítások előtt a Művészellátó tulajdonosa, aki  
munkatársként később régi boltjában dolgozott.
- 43 A feljegyzés a prágai Laterna Magika budapesti, Madách  
színház béli vendéjátékára utal.
- 44 Zeneszerző, a XI. kerületi Állami Zeneiskola zongora-  
majd zeneszerzés és zeneelmélet tanára.
- 45 B. A. nem emlékszik a névre.
- 46 Francia grafika a XIX-XX. században.
- 47 Ivan Meštrović horvát szobrászművész.
- 48 Ventilla István filmrendező, B. A. volt évfolyamtársa a  
Képzőművészeti Főiskolán. A 60-as évek első felében rövid-  
filmeket készített a Balázs Béla Stúdióban (Strand, Otthon,  
operatőr: Dobray György; Testamentum, operatőr: Tóth János.  
A 60-as évek második felében az Egyesült Államokba emigrált.
- 49 A művész zongoraestje a Zeneakadémián.
- 50 Ezen a héten francia filmnapok voltak Budapesten, a Du-  
na moziiban francia rövidfilmeket vetítettek.
- 51 B. A. a 31. Velencei Biennálén szereplő Bernáth Aurél- ké-  
peket látta.
- 52 Anton Webern osztrák zeneszerző 1909-ben írt darabjai.
- 53 IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás, Műcsarnok, április  
29-június 30.
- 54 *Cyrano de Bergerac*: Holdbéli utazás. Magyar Helikon, Bu-  
dapest 1962 (Csernus Tibor illusztrációival)
- 55 Thomas Mann 1903-ban írt műve.
- 56 Klimó Károly festőművész, B. A. volt osztálytársa, barátja.
- 57 Darius Milhaud francia zeneszerző művei a Zeneakadé-  
mián, a „Korunk kamarazenéje” sorozat keretében.
- 58 Végh András festőművész, B. A. volt osztálytársa.
- 59 A Képzőművészeti Főiskola Gazdasági Hivatalának volt  
vezetője.
- 60 Aznap este a Madáchban *Tennessee Williams* A vágy vil-  
lamosa c. darabját játszották (rendezte: Vámos László).
- 61 In: Dante összes művei. Magyar Helikon, Budapest 1962,  
9–65.
- 62 Ebben a számban jelent meg *Németh Lajos* Válasz és hoz-  
zásolás c. írása az ún. Új Írás-vita zárszavaként (Új Írás 1962/5,  
492–498.). A vita a folyóirat 1961. októberi számában *Németh  
Lajos*: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről c. írásával  
kezdődött.
- 63 *Németh László*: A telefon. Kortárs 1962/4, 574–580.
- 64 Gondol bácsi, a Főiskola asztalos.
- 65 Jan van de Velde: Csendélet dohányzóeszközökkel (1640–  
1650-es évek).
- 66 *François Rabelais*: Gargantua. Szikra Nyomda, Budapest  
1954. Illusztrálta: Csernus Tibor.
- 67 Vaskó András a Képzőművészeti Főiskola tanulmányi  
osztályának volt vezetője.
- 68 Gabos Gábor zongoraművész.
- 69 Makó Lajos B. A. gyerekkori barátja. 1956-ban az Egyesült  
Államokba emigrált.
- 70 A koncert a Zeneakadémián volt.
- 71 Kuppi Ferenc B. A. főiskolai barátja.
- 72 Gyémánt László festőművész, B. A. főiskolai osztálytár-  
sa.
- 73 Lakner László festőművész, B. A. gyerekkori és főiskolai  
barátja.
- 74 Domanovszky Endre festő, a Képzőművészeti Főiskola  
főigazgatója 1956–1973-ig.
- 75 Fónyi Géza festő, a Képzőművészeti Főiskola festő tanára.
- 76 Magyarország – Csehszlovákia: 0:1.
- 77 *Thomas Mann*: József és testvérei
- 78 „Tekintsük hát – folytattam – a rosszkedvünket betegség-  
nek, és nézzük meg, nincs-e rá orvosság.” *Johann Wolfgang Goet-  
he*: Az ifjú Werther szenvedései. Magyar Helikon, Budapest  
1962, 66. Illusztrálta: Würtz Ádám.
- 79 Kóka Ferenc festő, akkor Képzőművészeti Főiskolás.
- 80 Vass Margit, B. A. távoli rokona, a Műegyetem könyvtá-  
rának volt igazgató-helyettese, aki B. A-t pályája kezdetén tá-  
mogatta.
- 81 Hódmezővásárhely, főiskolai művésztelep.
- 82 Oskar Kokoschka: Veronika kendője, 1911.
- 83 Lionel Rogosin amerikai rendező 1956-ban készült filmje.
- 84 Borisz Vlagyimirovics Aszafjev Párizs lángjai c. balettjé-  
nek bemutatója aznap volt Szegeden, az Operaház együttesének  
fellépésével.
- 85 L. 77. j.
- 86 Hézős Ferenc festőművész, B. A. főiskolás évfolyamtársa.
- 87 IX. Vásárhelyi Őszi tárlat, Tornyai János Múzeum, 1962.  
október–november. (B. A.: Festő és modell. Litográfia). A be-  
jegyzés az anyag beadására vonatkozhat.
- 88 Rozanits Tibor grafikus, a grafikai tanszék akkori tanár-  
segéde, majd tanára.
- 89 Bence Gyula a Képzőművészeti Főiskola volt igazgató-  
helyettese.
- 90 A Képzőművészeti Alap, majd a Képző- és Iparműv-  
szeti Lektorátus osztályvezetője volt.
- 91 Az Esterházy-gyűjteményből származó, 1650-es években  
készült Női képmást Rembrandt, majd sokáig Vermeer van Delft  
műveként jegyezték. Jelenleg az állandó kiállításon a Rembrandt-  
iskola alkotásaként szerepel, de a legújabb kutatások különböző  
analógiák alapján Willem Drost műveként említik.
- 92 Chardin Csendélet felfüggesztett pulykával. (A kép szer-  
zősége és készítésének időpontja bizonytalan).
- 93 Goya A háború borzalmi (Desastros de la Guerra) c. 82  
lapból álló sorozata, melyet 1820-ban fejezett be.
- 94 Goya Disparates sorozata (ismert még: Közmondások,  
Álmok).
- 95 Új kiadása 1962-ben a Móra Kiadó gondozásában jelent  
meg Budapesten.
- 96 C. G. Jung: Bevezetés a tudattalan pszichológiájába  
Bibliotheka, Budapest 1948
- 97 B. A. nem emlékszik a névre.
- 98 L. 80. j.
- 99 B. A. nem emlékszik a keresztnévre.
- 100 A Fialat Képzőművészek Stúdiójának „Család” pályáza-  
ta. (L. még: október 6., november 17.)
- 101 Ernst Múzeum, 1962. október.
- 102 Bernáth Aurél: Teraszon. 1929–1937, olaj, 132 × 151 cm
- 103 VII. Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállítás. 1962.  
november. Herman Ottó Múzeum
- 104 Szebényi Imréné, a Műcsarnok volt munkatársa.
- 105 Ék Sándor festő és grafikus. 1949-től a Képzőművészeti  
Főiskola tanára, a grafikai tanszék vezetője.
- 106 L. 100. j.
- 107 XVII. sz-i holland és flamand rajzok az amszterdami  
Stedelijk Múzeumból
- 108 L. 81. j.
- 109 Európa, Budapest 1960
- 110 Paul Claudel francia költő és drámaíró.
- 111 *Vasco Pratolini*: Szegény szerelmesek krónikája. Szép-  
irodalmi, Budapest 1956
- 112 Művészettörténész ismerős a prágai Nemzeti Galériában.
- 113 Bilál labut áruház.
- 114 Cesar Franck francia zeneszerző.
- 115 Altörjái Sándor, Jánosi Antal.
- 116 Federico Fellini olasz rendező 1959-ben készült filmje.
- 117 L. 100. j.
- 118 John Cassavetes amerikai rendező 1960-ban készült filmje.
- 119 Károlyi András festőművész, B. A. osztálytársa a Főiskolán.
- 120 Bíró Rózsa, B. A. nagynénje.
- 121 Székesfehérvár, Csók István Képtár, István Király Múze-  
um, a kiállítás nyitva: február 2–március 4. B. A. a kiállításon két  
grafikával szerepelt (Múterem I-II.)
- 122 *Ernest Hemingway*: Az életművész. (In.: Novellák, Euró-  
pa, Budapest 1963)
- 123 *Yvonne Batard*: Les dessins de Sandro Botticelli pour la  
Divine Comédie. Párizs 1952
- 124 Udvari Kristóf (?) akkoriban sokat foglalkoztatott buda-  
pesti képkeretező.



- 125 L. 121. j.
- 126 Ivo Andrić szerb író novellájának címe.
- 127 Alban Berg 1921-re elkészült operája, melynek budapesti bemutatója az Operaházban 1964. február 14-én volt, rendezte: Mikó András.
- 128 Ék Sándor, I. 105. j.
- 129 Csernus Tibor, 1964 óta Párizsban élő festőművész.
- 130 Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1964. március 8–31.
- 131 Nagy László ekkor az Élet és Irodalom (ÉS) képzőművészeti volt.
- 132 Witold Lutoslawsky lengyel zeneszerző. Velencei játékok (1961) c. darabja avantgárd zenei alkotás.
- 133 B. A. nem emlékszik a névre.
- 134 *Láncz Sándor*: Székesfehérvári kiállítás. Művészet VI. 1964. május. 31.
- 135 A Művészeti Alapnál dolgozott, ő adta az anyagkiutalásokat.
- 136 ÉS, 1964. május 23., 5. (Műterem)
- 137 Magyarország – Franciaország: 2:1.
- 138 Mindszenty Péter, B. A. gyerekkori barátja, a restaurátor szakon évfolyamtársa, majd restaurátor.
- 139 Talán Benkő Katalin festő, évfolyamtárs a Képzőművészeti Főiskolán.
- 140 Hamvas Gábor, B. A. restaurátor szakos osztálytársa, majd restaurátor.
- 141 Bakallár József festő szakos főiskolás.
- 142 Ludmil Siskov festőművész, B. A. barátja és restaurátor szakos évfolyamtársa, majd a Szépművészeti Múzeum restaurátora. Részt vett az Iparterv I. kiállításon. 1968-ban Bécsben telepedett le.
- 143 B. A. nem emlékszik a névre.
- 144 B. A. nem emlékszik a névre.
- 145 Heinrich Böll német író. Említett könyve a második világháborúban szerzett magyarországi élményeit foglalja össze.
- 146 B. A. nem emlékszik a névre.
- 147 Federico Fellini 1963-ban készült filmje.
- 148 Paul Claudel drámai oratóriuma, melyet Arthur Honegger zeneszerzővel együtt írt. Megjelent: Jeanne d'Arc a máglyán, Nagyvilág 1958/12., 1754–1769.
- 149 Bakos István restaurátor kolléga, később általános iskolai rajztanár.
- 150 Kerényi Lajos római katolikus pap, B. A. gyerekkori hit-tantanára.
- 151 J. P. Sartre: Az altonai foglyok. (Dráma öt részben). Nagyvilág 1960. július, 985–1033. (I–II.); augusztus, 1132–1171. (III–V.)
- 152 Madách- emlékkiállítás, halálának 100. évfordulójára. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest.
- 153 Feltehetően Henri Cartier-Bresson fotókiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézetében (Dorottya u. 8.)
- 154 L. 152. j.
- 155 VIII. Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállítás. 1964. december–1965. január. (L. még november 20., péntek)
- 156 Kapos Nándor, a Képzőművészeti Főiskola restaurátor tanára és a tanszék vezetője.
- 157 Luis Buñuel spanyol filmrendező 1928-ban készült első filmje.
- 158 Fernand Léger francia festő 1923–1924-ben készült filmje.
- 159 René Clair francia filmrendező 1924-ben készült, dadaista ihletésű filmje.
- 160 Stúdió '64. Fiala Képzőművészek V. kiállítása. Ernst Múzeum, 1964. december 4–27. (Ld. még: december 4. péntek)
- 161 *Teilhard de Chardin*: Benne élünk (Az Isteni Milió), Tanulmány a belső életéről. Ahogy lehet, Párizs–Bécs 1965. Az 1957-ben írt könyvet pater Rezek Román (Román Péter) 1962-ben kezdte fordítani, és részleteket (tanulmányok kíséretében) már 1963-ban megjelentetett a Párizsban megjelenő Ahogy lehet c. Irodalmi és kulturális folyóiratban. (*Teilhard de Chardin*: Az Isteni milió, II. rész, 2. fejezet, Párizs 1963. május–június, 134. sz., 44–46; II. rész, 3/c., 1963. július–augusztus, 135. sz., 46–50.) Ezeket B. A. – emlékei szerint – olvasta, így a szöveget ismerte már a nyomtatásban való megjelenés előtt.
- 162 Nem azonos Mindszenty Péterrel. B. A. nem emlékszik a névre.
- 163 Ravasz Lajos, B. A. restaurátor szakos évfolyamtársa. Később Olaszországba emigrált.
- 164 Előadás az Operaházban. Vezényelt: Ferencsik János.
- 165 Bodó Katika, családi jóbarát.
- 166 *Pierre Vercors* Zoo, avagy az emberbarát gyilkos c. komédiája 8 felvonásban. Magyarországi bemutatója 1964. decemberében volt a Vígszínházban, rendezte: Várkonyi Zoltán.
- 167 Vagyóczky Károly grafikus, B. A. főiskolai barátja.
- 168 Bálványos Huba grafikus, B. A. főiskolai évfolyamtársa.
- 169 Festőművész, B. A. főiskolai barátja. 1965-ben Párizsba emigrált.
- 170 A kerületi képzőművészek kiállításának megbeszélése. (L. még: március 29., április 1., 26., május 5.)
- 171 B. A. főiskolai osztálytársa.
- 172 Fritz Lang osztrák származású német rendező 1931-ben készült filmje (pontos cím: M. – Egy város keresi a gyilkost).
- 173 René Clair francia rendező 1930-ban készült filmje.
- 174 René Clair 1931-ben készült filmje (címe helyesen: Éljen a szabadság!).
- 175 L. 148. j. (Feltehetően)
- 176 René Clair francia rendező 1931-ben készült filmje.
- 177 Rembrandt rézkarcai és grafikái – A Tretyakov Képtár kamarakiállítása, Szépművészeti Múzeum
- 178 Jean Renoir francia rendező 1937-ben készült filmje.
- 179 Fiala német fotóművész kiállítása.
- 180 B. A. nem emlékszik a névre.
- 181 Julien Duvivier francia rendező 1925-ben készült filmje.
- 182 B. A. rokona.
- 183 Julien Duvivier francia rendező 1946-ban készült filmje.
- 184 Tóbiás könyve a Bibliából.
- 185 Jean Girault francia rendező 1964-ben készült filmje.
- 186 Barta Lajos szobrászművész, 1945–1948 között az Európai Iskola tagja. 1965-ben az NSZK-ba emigrált (Bonn, majd Köln).
- 187 Méhes László festőművész. A Képzőművészeti Főiskolán Bernáth Aurél tanítványa. A 60-as évek végén részt vesz az IPARTERV-kiállításokon. 1979-től Párizsban, illetve Torcyban él. 1992-ben képzőművészeti magániskolát alapít (Ecole des Languages de l'Art Plastique de Torcy).
- 188 Zeneszerző, zongoraművész, a kortárs magyar zeneművészet egyik legjelentősebb tagja. 1945 után Temesvárról Magyarországra települ, a Zeneművészeti Főiskolán tanul, majd oktat.
- 189 Johann Sebastian Bach 1723-ban írt lipcei zeneműve.
- 190 Vittorio de Sica olasz rendező és színész 1963-ban készült filmje.
- 191 Prudzik József festőművész és restaurátor, a Szépművészeti Múzeumban illetve a Magyar Nemzeti Galériában elsősorban akadémista, nagyméretű képeket restaurált, később a Műemlék Felügyelőség munkatársa lett.
- 192 A kiállítás az Ernst Múzeumban volt látható.
- 193 Deim Pálnak, B. A. főiskolai barátjának kiállítása a Mednyánszky Teremben (Budapest).
- 194 L. 169. j.
- 195 Jack Conway amerikai rendező W. Howard Hawks-szal 1934-ben közösen forgatott filmje.
- 196 Szabó Ákos.
- 197 L. 169. j.
- 198 B. A. nem emlékszik a névre.
- 199 Agnès Varda francia rendező 1961-ben készült filmje.
- 200 E. T. A. Hoffmann: Rat Krespel - Krespel tanácsos. Az eredeti teljes szöveg és hű magyar fordítása. (Kétnyelvű kis könyvtár, 4. szám.) Terra, Budapest 1957
- 201 Fritz Lang német rendező 1926-ban készült filmje.
- 202 L. 123. j.
- 203 Szabó Ákos kiállítása, Rákosliget, Művészetbarátok Köre.
- 204 B. A. rokonsága.
- 205 Yves Ciampi francia rendező 1961-ben készült filmje (pontos cím: Ki volt Dr. Sorge?).
- 206 Keleti Márton 1965-ben készült filmje.
- 207 Szabó Ákos
- 208 Bartók Béla három színpadi művének (A kékszakállú herceg vára, 1911; A fából faragott királyfi, 1914–1916; A csodá-



latos mandarin, 1918–19) operaházi előadása (vezényelt: Ferencsik János).

209 A harag éjszakája. Modern francia drámák. Európa, Budapest 1965

210 Arne Mattsson svéd rendező 1951-ben készült filmje.

211 Louis Armstrong és az All Stars együttes koncertje.

212 Max Linder francia színész-rendező 1912-es filmje (teljes cím: Max Linder Nick Winter ellen).

213 Koffán Károly grafikus- és fotóművész fotóportré kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában Társak és kortársak címen (május 29–június 29.)

214 A rákoskeresztúri evangélikus templom oltárképe Grünwald Isenheimi oltárának későbbi másolata.

215 Ferencváros – Manchester United: 2:1.

216 Philippe de Broca francia rendező 1963-ban készült filmje.

217 L. 182. j.

218 Eugène Ionesco: A kopasz énekesnő. In: A harag éjszakája. L.: 209. j.

219 B. A. nem emlékszik a névre.

220 B. A. nem emlékszik a névre.

221 B. A. nem emlékszik a névre.

222 Bruce Abel dalestje (Schubert, Telemann, Mozart, Brahms, amerikai népdalok, néger spirituálék).

223 B. A. nem emlékszik a névre.

224 Thomas Mann két művének színpadi változata (a bemutató július 10-én volt).

225 Ernst Múzeum, 1965. augusztus–szeptember.

226 Mindszenty Péter beceneve.

227 Márfy Albin akkori felesége.

228 Fiatal Művészek Klubja, Budapest (illusztrációk).

229 A napi munka végeztével az állványra rakott gumimatracokon aludtak.

230 Kádár János Miklós festőművész, B. A. főiskolai osztálytársa.

231 B. A. nem emlékszik a névre.

232 B. A. nem emlékszik a névre.

233 Csehszlovák utazási iroda.

234 Móré Miklós, a Szépművészeti Múzeum volt főrestaurátora.

235 Jean Cocteau francia költő, író, kritikus, filmrendező 1960-ban készült filmje (pontos cím: Orpheus testamentuma).

236 III. Miskolci Grafikai Biennálé, Nemzeti Színház. (B. A.: Madár, Dante illusztráció, Pokol 28. ének).

237 Olasz származású amerikai színész. A némafilm korszakának egyik legnépszerűbb alakja.

238 Gertler Endre Brüsszelben élő magyar hegedűművész. A Bartók összes vonósnyégyesét bemutató sorozat azonban (L. még október 13., 22., 28.) – a Pesti Műsor tanúsága szerint – a Tátrai-vonósnyégyes közreműködésével hangzott el a Zeneakadémián.

239 Forgó Margit restaurátor, B. A. Képzőművészeti Főiskola osztálytársa, majd a Szépművészeti Múzeum munkatársa.

240 A Képzőművészeti Főiskola Gazdasági Hivatalának vezetője volt.

241 Alain Robbe-Grillet francia író, filmrendező 1963-ban készült alkotása.

242 A darabot Bertold Brecht adaptációjában, Kurt Weill zenéjével játszották a Madách Színházban, rendezte: Ádám Ottó. (L. még a következő napi bejegyzést.)

243 Tadeusz Link lengyel fotóművész kiállítása, Könyvklub (Budapest., VI. Liszt F. tér. 1.).

244 Horváth Teréz művészettörténész, a Képzőművészeti Alap volt munkatársa.

245 B. A. nem emlékszik a névre.

246 Fiatal Művészek Klubja. (L. még: november 29.)

247 Friedrich Dürrenmatt két felvonásos darabja a Vígyszínházban.

248 B. A. nem emlékszik a névre.

249 Christoph Willibald Gluck 1762-ben írt Orfeusz és Euridiké c. műve a budapesti Operaházban.

250 Erdély Miklós, építész, képzőművész, filmrendező, a magyar avantgard nagyhatású egyénisége.

251 Festőművész.

252 Négy évszázad muzsikája sorozat: a Tátrai-vonósnyégyes koncertje Szabó Zsuzsa közreműködésével (Haydn: Quintett-

kvartett; Mozart: Esz-dúr zongoranégyes; Beethoven: C-dúr vonósnyégyes).

253 Négy évszázad muzsikája sorozat (Debussy, Tournier, Roussel, Satie, Caplet, Fauré, Ravel).

254 B. A. nem emlékszik a névre.

255 L. 161. j.

256 Tandori Dezső író, költő, műfordító, B. A. barátja.

257 Richard Lester angol filmrendező 1965-ben készült filmje.

258 Karácsonyi Ágoston, B. A. gyerekkori ismerőse.

259 B. A. Pétervásárán a kastély dísztermének restaurálásán dolgozott.

260 Tüske István eredetileg szakérettségis honvéd, díszítőfestő, majd a restaurátor szak elvégzése után restaurátor.

261 Döbrentey Gábor festőművész és restaurátor. A második világháború előtt templomok restaurálásával foglalkozott, a háborút követően, a fiatalabb restaurátor generációval közösen, egyéb más restaurátori munkákban vett részt.

262 B. A. távoli rokona.

263 J. S. Bach elsőként 1729-ben elhangzott zeneműve.

264 J. S. Bach elsőként 1723-ban elhangzott zeneműve.

265 Ferenczy Károly Múzeum, Szentendre (rendező, katalógus bevezető: *Passuth Krisztina*).

266 Szentendrei Művelődési Ház, Szentendre (közös kiállítás Nádler Istvánnal és Kósza-Sipos Lászlóval).

267 A Magyar Kamarazenekar koncertje, hangversenymester: Tátrai Vilmos. (Műsoron: F. X. Richter, Bach, Mozart, Honegger, Haydn.)

268 B. A. nem emlékszik a névre.

269 Heinrich Schütz 17. századi német barokk protestáns zeneszerző.

270 Stúdió '66. A Fiatal Művészek Stúdiójának VI. kiállítása. Ernst Múzeum, április 16–május 8.

271 Saxa József festő és restaurátor kolléga.

272 A Tátrai-vonósnyégyes koncertje (Haydn: Esz-dúr vonósnyégyes; Mozart: G-dúr vonósnyégyes; Beethoven: Szeptett).

273 B. A. a Néprajzi Múzeum barokk faszobrainak festését restaurálta.

274 B. A. nem emlékszik a névre.

275 A Tátrai-vonósnyégyes koncertje (Haydn: G-dúr vonósnyégyes; Horusitzky: V. vonósnyégyes; Schubert: Pisztrángötös).

276 Saxa, Döbrentei (Ld.: 260., 270. j.)

277 MTV, 20.10: Amíg mellettem vagy ... (Nyugatnémet film).

278 Mai francia festők. Múcsarnok, május 28–június 26.

279 Pierre Soulage francia absztrakt festőművész.

280 L. 161. j.

281 Antoine de Saint-Exupéry Éjszakai repülés című gyűjteményes kötete 1966-ban jelent meg az Európa Kiadónál.

282 L. 161. j.

283 Wagner János, Jancsi. (L. 27. j.)

284 Aznap kezdődött a VB Londonban (Wembley).

285 Szovjetunió – Magyarország: 2:1.

286 Luis de Góngora y Argote 16-17. sz.-ban élt spanyol költő.

287 Mayer Miklós dorogi plébános.

288 A Képzőművészeti Alap munkatársa volt.

289 Az előző napon megismert olasz férfi.

290 Wagner János.

291 Förster Miklós, B. A. gyerekkori barátja.

292 L. 163. j.

293 Exposition Universelle de Rome.

294 Utalás Emilio Greco olasz szobrászművészre.

295 Galleria d'Arte Moderna.

296 Tempio d'Esculpio.

297 Restaurátor, akivel B. A. később sokat dolgozott együtt.

298 Bűnbánó Magdolna, Firenze, Battistero.

299 L. 289. j.

300 Baranyay Sándor, B. A. nagybátyja.

301 L. 163. j.

302 B. A. Kerényi Lajos atyával találkozott.

303 B. A. nem emlékszik a névre.

304 B. A. nem emlékszik a névre.



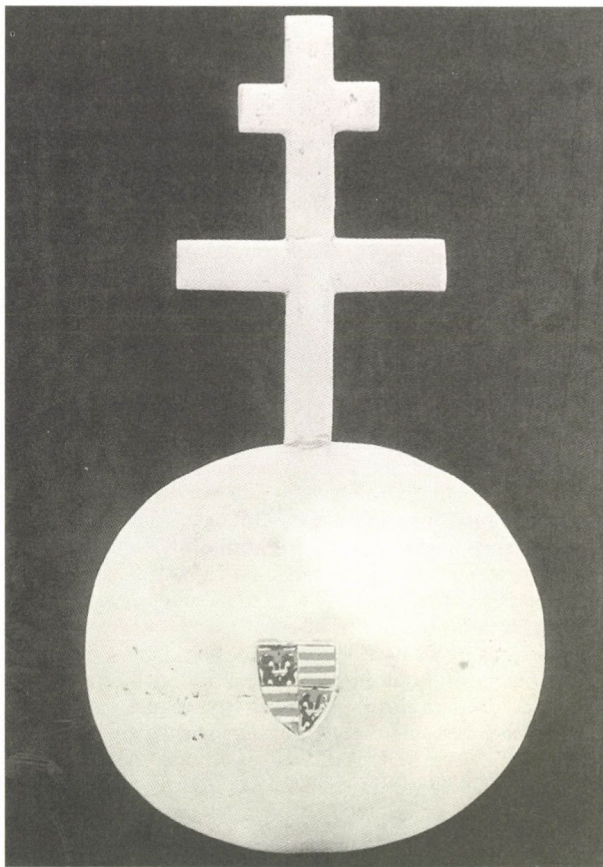
# ADATTÁR

## AZ ORSZÁGALMA ANJOU-CÍMERE

Koronázási jelvényeink között, mind anyagára, mind kidolgozására, de korára nézve is, viszonylag szerény helyet foglal el az országalma. Aranyozott ezüsből készült, a gömb kissé lapított,[1] a kettőskeresztet jól láthatóan – nem túl gondosan – lemezből vágták ki. Egész kivitelében nélkülözi azt a joggal elvárható igényességet, ami funkciójából eredően megilletné. Országmánkkal kapcsolatban még mindig alapproblémának számít a datálás. A glóbusz oldalán látható címer látszólag egyszerűvé teszi a megoldást, de a magyarországi Anjouk címerhasználatától eltérő négyelt forma mégis bizonytalanra tette a kutatókat. Mielőtt közelebbről megnéznénk ezt a címet, meg kell állapítanunk, hogy ebben az egy címeres állapotában az országalma akár csonkának is mondható. Eredetileg ugyanis kettő díszítette, de a másik az 1867-es koronázást megelőzően eltűnt.[2] Sajnos ma már kideríthetetlen, mit ábrázolt. Praktikus okból feltételezhető, hogy a két címer azonos volt, de bizonyosságot természetesen nem szerezhetünk. A ma is meglévő, kisméretű, kb. 16 x 19 mm-es négyelt pajzsot az Anjouk lilomos és az Árpád-ház ezüsttel és vörössel ötször vágott címere díszíti. Készítésének idejét a kutatás különböző fázisaiban eltérően ítélték meg, jelenleg Károly Róbert uralkodásának (1301/1308–1342) kezdetére datálják.[3] A glóbuszal foglalkozó kutatók többségének figyelmét hosszú ideig elkerülte az Anjou-címer kék mezejében látható vörös tornagallér, ami pedig a címerkompozíció lényeges, és jelen esetben talán a legfontosabb eleme.[4] Ez az írás most arra tesz kísérletet, hogy nyomon követve az Anjou-címer létrejöttét, kapcsolódásait más, így az Árpád-ház címeréhez, az így kialakult variációk vizsgálatával jusson el egyfajta feltételezéshez. Mielőtt azonban ebbe belekezdenénk, tudnunk kell, hogy a nyugat-európai és a magyarországi heraldika között számos jelentős különbség tapasztalható. A magyar címerhasználatban például nem alkalmazták a címertöréseket, ismeretlen volt annak fogalma, jelrendszere, ezért szükségesnek látszik egy rövid összefoglaló a kialakulásukról.

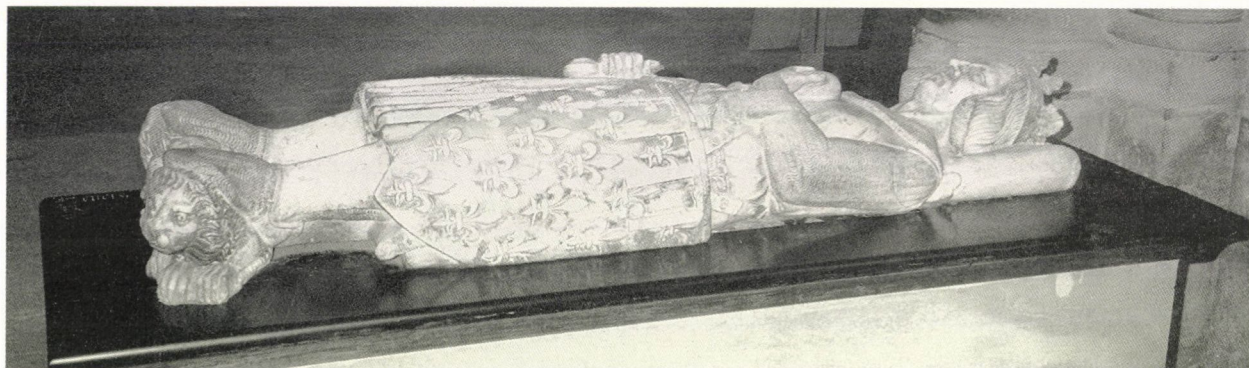
A címerek a 12. század első felében jelentek meg, először Franciaországban és Angliában, majd Európa többi részében is.[5] Ahogy a címerviselés szokása kezdett gyökeret verni, a címerekkel szemben egyre újabb követelmények fogalmazódtak meg. A hűbéri földbirtokrendszeren alapuló egyenes ági öröklés, a primogenitura szükségessé tette, hogy a címer ne csak az azonosságot, az egy családhoz, nemzetséghez való tartozást hirdesse, hanem azon belül rangsoroljon is.[6] Jelezze a különbséget a család feje, a birtok ura, vagy éppen a király és örököse, illetve a többi családtag között. Így alakultak ki az azonos címereket megkülönböztető jelek, az úgynevezett címertörések. Angliában már a 13. század első felétől – napjainkig – alkalmazzák a címertöréseket, egészen

kifinomult szabályrendszert fejlesztve ki.[7] Ez a szokás nem volt általánosan elterjedve, ugyanis Európában a heraldika szabályai különbözőképpen alakultak. Legbonyolultabb volt Angliában és Skóciában, ahol számtalan megkülönböztető jelet használtak, és a címerek lassan egyéni jelvényekké váltak.[8] Ennél viszonylag egyszerűbben alakult Franciaországban, ahol a címertörésekkel egy adott család oldalágait, illetve a törvénytelen leszármazottakat jelölték.[9] Kevésbé, de alkalmazták Európa déli országaiban – Itáliában talán éppen francia hatásra [10] –, és szinte egyáltalán nem azokban az országokban, amelyekben a német heraldika befolyása érvényesült. A címertörések talán legkorábbi és legáltalánosabb jelzése az úgynevezett tornagallér (label, lambel, Turnierkragen) volt. Ez egy, a pajzs felső részén,



1. Az országalma. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum





2. Anjou I. Károly síremléke. Párizs, Saint-Denis apátsági templom. (Tóth Antal felvétele)

az ún. pajzsfőben keresztbefutó keskeny sáv, amelynek lefelé legkevesebb három, de akár több rövid szára is lehet. Heraldikai megfogalmazás szerint: alsó szélén ormózott lebegő pólya. Egy egyszerű, de találó hasonlat szerint nyeletlen gereblyére hasonlít.[11] Eredete nem igazán tisztázott, a 13. század első felében bukkan fel, és attól kezdve jelen van a heraldikában.[12] Kezdetben vékony vonalú, később testesebbé válik, lehetővé téve, hogy felületén újabb ábrákat helyezzenek el. A tornagallér mellett, a pajzsra átlósan fektetett ún. jobbharántpólya, vagy szalag és a pajzs szélén körbefutó, egy- vagy többszínű (pl. kockázott) keret a leggyakrabban előforduló címertörési forma, melyeket néha egymással is variáltak.[13] A balharántpólyát (bend sinister, filet de bâtardeise, Bastard-Faden) pedig általában a törvénytelen származás jelölésére szokták alkalmazni.[14]

A Szűz Mária-szimbólumként tisztelt liliomot a 12. század második felében választják családi címerüknek a Capet-házból származó francia uralkodók. A hagyomány szerint VII. Lajos (1137–1180) viselte először, kereszties hadjárata alatt (1147–1149). II. Fülöp (Ágost) (1180–1223) pecsétjeire még csak egy liliomot véstek, de utódjának, a későbbi VIII. Lajosnak 1211-ből származó lovaspecsétjén már jól kivehető a liliomos pajzs.[15] Az aranyliliomokkal telehintett kék mezejű címer, VIII. (Oroszlán) Lajos uralkodása (1223–1226) alatt kezd differenciálódni. Lajosnak számos gyermeke volt, akik a liliomos címer különféle variációit viselték.[16] Legidősebb fia, a későbbi IX. (Szent) Lajos (1226–1270) a liliomos címet vitte tovább.[17] A többi fiúgyermek különböző tartományokat, ún. apanázsbirokat kaptak, melyeket önállóan kormányoztak, de hűbéri függő viszonyban álltak a királlyal.[18] Címerük legtöbbször egyben a tartomány címerül is szolgált. Így Róbert (\*1216), aki 1237-ben Artois grófságát kapta apanázsul, a liliomos címet vörös tornagallérral törve viselte, a tornagallér száraiban három egymás alatti várral. Alfonz (\*1220), Poitiers grófia címerre hasított, jobb oldalon a liliomokkal, bal oldalon vörös mezőben arany bástyákkal.[19] A 12. századi Franciaországban a királyi hatalom még nem terjedt ki az ország egészére. (VIII. Lajosnak is több gyermeke volt, mint szétszórható tartománya.) Anjou és Maine grófságai csak 1204/1205 körül kerülnek újra francia fennhatóság alá.[20] VIII. Lajos legkisebb fiának Károlynak, aki apja halála évében született (\*1226), már semmi sem jutott volna, mert Anjou-t testvéreinek, Jánosnak szánták. Ő azonban 1232-ben meghalt, így Károly örökölhette a tartományokat. Bátyja, a király, IX. (Szent) Lajos 1246-

ban iktatta be a grófságokba.[21] Anjou és Maine grófként vörös tornagallérral tört liliomos címet viselt. Ez a címer azt hirdette, hogy viselője a Capet-ház tagja, Anjou hűbérura és a francia király hűbérese.

Anjou Károly a 13. század jelentős – birodalomépítő – történelmi személyisége volt. Mozgalmas életét még csak felvázolni is, messze meghaladná írásom célját és terjedelmét.[22] Nem kerülhetem meg viszont, hogy életének azokat az eseményeit, melyek heraldikai szempontból is fontosak, legalább felsorolásszerűen meg ne említsem. Anjou Károly 1246-ban házassága révén megszerezte Provence és Forcalquier grófságát. Az új grófsággal új címer – arany mezőben vörös cölöpök – és új hűbérúr is járt, ugyanis Provence felett a mindenkori német császár gyakorolta a hűbéri jogokat. 1265-ben Szicília királyának hívták meg, amit I. Károly (1266–1285) néven foglalt el – a szó szoros értelmében –, megalapítva ezzel az Anjouk szicíliai királyságát. Az új királyság felett viszont a pápa rendelkezett a hűbéri jogokkal. Szicília királysága földrajzilag ekkor – döntően Károly hódításainak eredményeként – a szigeten kívül még egész Dél-Itáliát is jelentette, északi határain az egyházi állammal.[23] Az új királyságnak természetesen még nem volt önálló címere, így az Anjou-címer egyben Szicília címereként is szolgált. I. Károly 1277-ben egy örökösödési szerződés alapján, felvette Jeruzsálem királyának címét is.[24] Szicília uralkodói ezután Jeruzsálem és Szicília királyainak nevezték magukat. Az Anjouk később Jeruzsálem címerét – ezüst mezőben arany mankós kereszt, szárai között egy-egy kereszttel – és saját liliomos, tornagalléros címerüket egyesítették. Ez az egyesített címer lett a királyság és a mindenkori király új címere.

Az Anjou heraldikában újabb változások következtek be, amikor I. Károly fia és örököse, Károly salernói herceg, a későbbi II. (Sánta) Károly (1289–1309) 1270-ben feleségül veszi V. István (1270–1272) magyar király leányát, Máriát. E változásoknak részben politikai, részben családi okai voltak. A politikai ok az volt, hogy 1290-ben meghalt az Anjouk felfogása szerinti utolsó Árpád-házi király, IV. (Kun) László (1272–1290). Mária királynő, mint testvére „örököse” 1292-ben előbb önmagát nyilvánította „Magyarország királynőjének”, majd legidősebb fia javára lemondott a trónról.[25] Ezzel az Árpád-ház vörös-ezüst vágásai már nemcsak a két dinasztia közötti házassági kapcsolatot hirdették, hanem igénycímerként is az Anjou-címer részeivé lettek. Ennek formáiról később ejtünk szót. A családi ok pedig az volt, hogy Károly és Mária házasságából tizenhárom gyermek, köztük nyolc fiú született.[26]



Ez a heraldika szabályai szerint legalább nyolcféle címer-törést jelentett. A gyermekek közül most ötöt emelek ki, azzal a szándékkal, hogy az Anjou-címer családon belüli főbb variációit bemutassam. Elsőnek a papi pályára lépett Lajost, utána a család négy ágát, illetve az azokat reprezentáló személyeket. Az elsőszülött Martell Károlyra és a magyar ágra, illetve az Árpád-ház címerének nápolyi nyomaira még visszatérünk. Most vegyük előbb sorra a nápolyi Anjoukat és heraldikai emlékeiket.

### *Toulouse-i Szent Lajos*

Lajos (\*1274–1297) a második fiú, az elsőszülött Martell Károly halála után a trón várományosa, ám ő minden örökösödési jogáról lemondott öccse, Róbert javára. Ferences szerzetes lett, majd fiatalon Toulouse püspökeként halt meg.[27] Halála után nem sokkal, 1317-ben szentté avatták, ami jelentős mértékben növelte a dinasztia dicsőségét és tekintélyét. Ezt példázza az a Simone Martini által 1317-ben festett oltártábla, mely jelenleg a nápolyi Museo Nazionale di Capodimontében látható.[28] A kép Toulouse-i Szent Lajost ábrázolja, amint megkoronázza öccsét, Róbertet. Számunkra ez a festmény most elsősorban azért figyelemreméltó, mert szinte a legapróbb részletekig átszővi az Anjouk heraldikai reprezentációja. A széles, kék színű keretet arany liliomok borítják, a keret felső részén jól látható az ötágú vörös tornagallér. Szent Lajos püspöki ornátusban ül, feje fölött két angyal az égi koronát tartja, míg ő a világi koronát öccse fejére teszi. (A képet természetesen Róbert rendelte meg, azzal a kép által is sugallt céllal, hogy ezzel hatalmát legitimizálja.) A püspök mitrája és a palást széle rutapajzsokkal van sűrűn borítva, melyek közül minden második az Anjouk tornagalléros liliomos címerét ábrázolja. A közbeeső címereket Róbert király második feleségének, Mallorcai Sancia címerének tartották.[29] Ám 1317-ben, vagyis a kép festésének időpontjában még élt Magyarországi Mária, Lajos anyja, és ezek a címerek inkább az ő személyével hozhatók kapcsolatba.[30] Annál is inkább, mert itt két, őseik között szenteket egyaránt felmutatható



3. Toulouse-i Szent Lajos (részlet).  
Nápoly, Museo Nazionale di Capodimonte

dinasztia közös szentjéről van szó.[31] A püspök palástját összefogó nagy kerek kapocs Jeruzsálem és Szicília egyesített címerét ábrázolja. Ez az oltárkép nem az egyetlen, a szent személyén keresztül az Anjou-ház dicsőségét hirdető tárgy. Toulouse-i Szent Lajos 1336–1338 között készült, jelenleg a Louvre-ban őrzött karereklertartóján, a palásthoz hasonló elrendezésben és ugyanúgy rutapajzsokon az Anjouk és (itt már valóban) Aragónia-Mallorca címere látható, Róbert király feleségére utalva.[32]

### *A nápolyi ág*

I. (Bölcs) Róbert (\*1278–1343) II. (Sánta) Károly és Magyarországi Mária harmadik fia, 1297-től a nápolyi trón örököse. Először Calabria hercege, majd a trónörö-



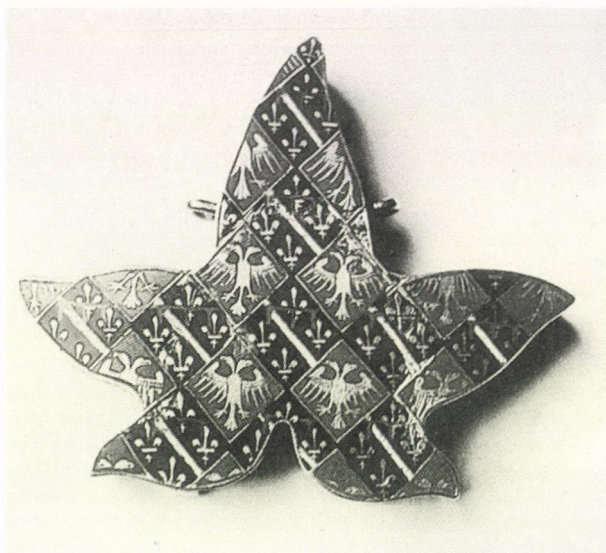
4. I. (Bölcs) Róbert síremléke (részlet). Nápoly, Sta Chiara-templom



köst megillető Salerno hercege cím viselője és 1309-től Szicília királya.[33] A nápolyi Sta Chiara-templomban látható síremléke (Giovanni és Pacio da Firenze alkotása) szintén jól tükrözi a heraldikai reprezentáció fontosságát.[34] A szarkofág homlokoldalán, díszes fülkében ül a király, két oldalán feleségei, Jolánta aragóniai és Sancia mallorcai királylány, a többi fülkében a család többi tagja. A fülkék hátfalát címerábrák borítják. Róbert király háta mögött két jeruzsálemi kereszt a tornagalléros liliomokkal, a feleségek mögött az osztott Anjou és Aragónia-Mallorca, vagyis saját címerük, a többieknél a tornagalléros liliomok. A síremlék címerétől némileg eltérő variáció látható a kor talán legjelentősebb heraldikai gyűjteményében, Gelre herold *Wapenboeck*jában. A könyv keletkezése Róbert király halála és a durazzói ág hatalomra kerülése közötti, vagyis Johanna királynő uralkodása alatti időszakra tehető.[35] A *Wapenboeck*ben két helyen is szerepel a nápolyi Anjou-címer. Először a francia király címere mögött, a dauphin és Berry hercegének címere között,[36] illetve mint Szicília királya, a durazzói ág és más címerek társaságában. A két címer-ábra egyforma, osztott pajzs, jobbról a jeruzsálemi kereszt, balról az Anjouk tornagalléros liliomai, de mindkét esetben vörös keretes pajzsban. A vörös keret minden valószínűség szerint egy, az Anjou-házon belüli címertörésnek tekinthető, és Róbertre (mint harmad-szültőre), illetve a Róbert-ágra vonatkozhat.[37] Ezt látszik közvetve bizonyítani a – magyar vonatkozásai miatt is ismert – mechemni Anjou-Biblia is.[38] Ebben a kódexben, a szöveg kezdete előtt, két egymással szembeni lapra, Róbert királyt, illetve a nápolyi Anjou-ház genealógiáját festette a miniátor. A kódex lapjain, több mint száz helyen találhatók az egykori tulajdonosra vagy megrendelőre utaló címerábrák, melyeket a későbbi tulajdonos átfestetett. A jelenlegi címerek alatt egy vörös keretes, tornagalléros (és harántszalagos) címer ábrája található. A Bibliát Róbert rendelte meg, erre utal szerepeltetése a szöveg előtti lapokon, és így a vörös keretes címer is nagy valószínűséggel az övé, vagy közvetlen családjából valaké lehetett. Ez az ultraibolya-felvétel alapján úgy tűnik, a kódex díszítése a készítés közben módosult, legalábbis erre lehet következtetni abból, hogy az eredeti indafonatokat több helyen átfestették. Talán ekkor került a címerkompozícióba a harántszalag is.[39] Róbert nem tudott dinasztiát alapítani. Fia Károly, Calabria hercege (\*1293–1328) korán meghalt, és csak lányörökösöket hagyott maga után. Az idősebbik I. Johanna (1343–1381) néven öröklő végül a trónt. Első férje a magyar ághoz tartozó Endre herceg (\*1327–1345) címzetes nápolyi király, akit végül meggyilkoltak. Második férje a tarantói ághoz tartozó Lajos, a harmadik Jakab mallorcai király és a negyedik Braunschweigi Ottó volt.

#### A tarantói ág

A tarantói ág alapítója Fülöp (†1332) címere a fentebb már ismertetett szabályoknak megfelelően különbözött az uralkodó nápolyi ágétól. Ő egy harántszalaggal viselte a tornagalléros Anjou-címert. Ez a címer látható azon a zománcdíszítésű, borostyán-levelet formázó függőn, mely Fülöp és I. Niképhorosz epeiroszi despota lánya, Thamar házassága alkalmából készülhetett 1294–1301 között.[40] A függő egyik oldalát rutapajzsok végtelenített hálójában a tarantói ág liliomos tornagalléros, fehér (ezüst) harántszalagos és az Angeloszok vörös



5. A tarantói ág címerével díszített függő.  
Civiale, Museo Archeologico Nazionale

mezőben, arany kétfejű sasos címerei borítják. Fülöp herceg, második felesége Valois Katalin révén, Konstantinápoly latin császári címét és címerét is megszerezte, amit Fülöp nevű fia örökölt. Másik fia Lajos, Johanna királynő férjeként és címzetes királyként (1346–1362) a tarantói ág címerét elhagyva, a királyság címerét vette pénzeire.[41]

#### A durazzói ág

A durazzói ág alapítója János (†1335). Ez az ág több újabb címervariációt mutat be. Eredetileg vörös-ezüst kerettel vették körül az Anjou-címert, ez látható Gelre herold címerkönyvében, valamint Durazzói János fiának, Károlynak (†1347) és az ehhez az ághoz tartozó III. Károly leányának, Máriának (†1371) síremlékén a nápolyi San Lorenzo Maggiore templomban.[42] A másik változat két részre osztott pajzs, jobbról a vörös-ezüst keretes, balról a jeruzsálemi kereszt címer. Ez a variáció látható azon a kelengyeládán (cassone), amely a New York-i Metropolitan Museum gyűjteményét gazdagítja.[43] A láda homloklapjának medalionjaiba a későbbi III. Károly, 1380-as nápolyi hadjáratának eseményeit, Károly és Braunschweigi Ottó csatáit, illetve a győztes Károly bevonulását Nápolyba, festették. Mindhárom kép középpontjában Károly áll, fején koronával, mögötte három zászlót tartanak fegyveresei. A zászlókon a magyar Anjouk vörös-ezüst vágásos és liliomos, a pápa (mint hűbérúr) vörös zászlón aranykulcsos és a durazzói ág vörös-ezüst keretben tornagalléros liliomos, jeruzsálemi keresztos jelvényei látszanak.[44] III. Károly (1381–1386) nemcsak nápolyi, de II. (Kis) Károly (1385–1386) néven magyar király is volt. Fia, László 1391-ben szintén felvette a Magyarország királya címet.[45] Ezután jelenik meg a harmadik variáció, két hasítással három részre osztott pajzs, jobb oldali első mezejében az Árpád-ház vörös-ezüst vágásai, középen az Anjou liliomok (tornagallérral vagy anélkül), és a bal szélen a jeruzsálemi kereszt. Ezt a változatot használta a két utolsó Anjou-házból származó





6. Durazzói Mária síremléke (részlet).  
Nápoly, San Lorenzo Maggiore-templom

nápolyi uralkodó, László (1386–1414) és nővére II. Johanna (1414–1435). Ezzel áttekintettük a nápolyi Anjou-ágak fontosabb címervariánsait.[46] Megállapíthatjuk, hogy a dinasztia közel kétszáz éves fennállása alatt az Anjou-címert a Capet-címertől megkülönböztető tornagallér fontos, lényeges és minden variációban jelen lévő elem volt.

#### A magyar ág

A magyar ág ismertetését, bár hivatalosan nem vele kezdődik, Mária királynővel (\*1255?–1323) kezdem. Magyarországi Mária 1270-ben érkezett Itália földjére, hogy a későbbi II. Károly felesége legyen. A szokásoknak megfelelően a két dinasztia közötti kapcsolatot a heraldika nyelvén is lefordították. Mária királynő végrendeletében számos olyan tárgyról emlékezett meg, melyeket a közös Anjou-magyar címer díszített.[47] A ma már jószerével csak hagyatéki jegyzékekből ismert tárgyakon kívül szerencsére létező heraldikai emlékeket is ismerünk. Ennek egyik különleges példájával találkozhatunk a nápolyi Sta Maria Donnaregina-templomban. A templom az 1292-es földrengésben megrongálódott. A királynő 1298 és 1318 között kibővítve újjáépíttette, és később végső nyughelyéül is ezt választotta.[48] Mária 1323-ban halt meg, és síremléke, melynek elkészítését (1325/26) Tino di Camaino sienai szobrászra és Gagliardo Primario nápolyi építészre bízták, ma is látható. Magán a síremléken ugyan semmilyen, az elhunyt személyére utaló heraldikai jelzés nincsen, de annál több van a templom terén belül.[49] Ezek egyrészt az apácakarzat, illetve a szentély boltozatát díszítő, dekoratív falfestmények, melyeknek motívumai a tornagalléros lilimokból és a vörös-ezüst vágásokból állnak. Másrészt pedig a karzat-boltozatok záróköveit díszítő, ugyanezeket a motívumokat



7. Durazzói III. Károly bevonul Nápolyba (részlet a kelengyeládáról).  
New York, Metropolitan Museum of Art

tartalmazó címerpajzsok. Számunkra most ezek az igazán fontosak. A boltozaton három sorban négy-négy, vagyis összesen tizenkét címeres zárókö van, melyekből ötöt valamikor lefaragtak. Az épen maradt hét zárókövön a lilimos-vágásos címer két típusát különböztethetjük meg. Ebből hat címeren osztott pajzsban, jobb oldalon a tornagalléros lilimok, bal oldalon a vörös-ezüst vágások szerepelnek. A másik típust a szentély felé eső első, középső zárókövön – tehát kiemelt helyen – találjuk. Ezen négyelt pajzsban, az első és negyedik mezőben





8. A nápolyi Sta Maria Donnaregina-templom apácakarzata

lilimos, a második és harmadik mezőben vörös-ezüst vágásos címet láthatunk. Vagyis azt a típust, amit az országalmáról ismerünk. Az, hogy a tizenkét zárókőből hat az osztott típust képviseli és egy pedig a négyeltet, azt a gondolatot sugallná, hogy az öt lefaragott ez utóbbi típushoz tartozhatott. A címerek elrendezése azonban, ha ezt nem is cáfolja, de nem is erősíti meg.[50] A négyelt címer két oldalán egy-egy osztott címeres zárókő van, a következő sor mindhárom címere osztott, a harmadik sorban mindegyik lefaragott és végül az utolsó sorban az egyik szélső a hatodik, osztott pajzsú ép zárókő. Tehát nem lehet logikus sorba rendezni a két típust. A kérdés persze ettől még kérdés marad: mit jelent a két variáció?

Két dinasztia közötti házassági kapcsolat kifejezésére többféle megoldást is kínált a kor heraldikai gyakorlata. Az egyik – a tarantói ágánál már említett – a két címet rutapajzsok végtelenített hálójában összefűző mustra. Ezt, mint láttuk, elsősorban dekorációs célra szokták alkalmazni. A másik típus a királynéi pecséteken jelenik meg, ahol a férj, illetve a feleség címereit külön-külön pajzsban ábrázolták. Ilyen például Burgundiai Johanna (\*1293–1349) pecsétje, ahol a királynő baljára Burgundia, jobbára férje, VI. (Valois) Fülöp (1328–1350) címerét vészték.[51] A harmadik változat, amikor a két címet egy osztott pajzsban foglalják össze, jobbról a férj, balról a feleség címerével.[52] Ez utóbbi típus látható Burgundiai Johanna pecsétjének másik oldalán, vagy például azon a

British Museum gyűjteményébe tartozó, 1303–1308 között készült ezüst díszdobozon (szelencén), melyre Edward herceg, a későbbi II. Edward (1307–1327) és IV. (Szép) Fülöp (1285–1314) francia király leánya, Izabella (\*1292–1358) egyesített címerét vészték.[53] A számos példa közül még egy különlegességet említenék, melyen a rutapajzsos és az osztott variáció egyaránt szerepel. Párizsban 1300 körül készült az a zománcdíszítésű, aranyozott ezüstdből készült ötvöstárgy, ami valószínűleg egy nautilusz-serleg fedele lehetett.[54] A fedél felső részét rutahálóban Franciaország és Navarra, Hainaut és a Clermont-Nesle család, illetve Clermont-Nesle és Champagne címerei borítják. Az ellenkező oldalon, osztott pajzsban ott látjuk Franciaország connetable-jának, Raoul de Nesle-nek és feleségének, Isabelle de Hainaut-nak címerét. Vagyis – visszatérve Nápolyba – a záróköveken látható osztott, lilimos-sávós pajzs a korabeli heraldikai szokás szerint Mária királyné házassági címere. Jobbról a férj, II. Károly lilimos tornagalléros, balról Mária vörös-ezüst vágásos címere. Az egyetlen példányban fennmaradt négyelt címernek viszont egészen más, a már korábban említett politikai változásokat kifejező jelentését feltételezhetjük. VIII. Bonifác pápa ugyanis nemcsak Martell Károlyt ismerte el magyar királynak 1294-ben, hanem Máriának is megadta a „Magyarország királynője” – Regina Hungariae – cím használatának jogát.[55] Ennek a jognak a kifejezési formája lehet az An-



jou tornagalléros liliomokat és az Árpád-ház vörös-ezüst vágásait tartalmazó, de a házasságitól eltérő alakzatú, négyelt címer. Megjelenését tehát 1292–94 körülre tehetjük. Ez a címer azt jelezte, hogy az Anjouk, Mária „örökösödési jogait” érvényesítve, a két királyságot egyesítik. A négyelt címer ilyen jellegű alkalmazása, ha ritka is, de nem példátlan a 13–14. században, és talán legkorábbi ábrázolása is a 13. század első feléből származik. 1230-ban III. Ferdinánd, Kasztília királya, megörökölvén apjától, IX. Alfonztól León királyságát is, a két királyságot egyesítette.[56] Az új királyság egyesített címere fennmaradt Matthew Paris (+1259) rajzai között.[57] Matthew Paris, az angliai St. Albans apátság bencés szerzetese volt, aki könyveiben megörököltette korának ismertebb angol és európai címereit, így Kasztília új címerét is. A négyelt forma igénycímerként való alkalmazására később is találunk analógiát. 1328-ban IV. (Szép) Károllyal kihalt a Capet-ház egyenes ága. Utóda a legközelebbi rokonnak számító Valois Fülöp (II. Károly és Magyarországi Mária unokája)[58] lett, akit VI. Fülöp (1328–1350) néven koronáztak meg Franciaország királyának. Anglia királya, III. Edward (1327–1377), aki az anyja révén származott a Capet-házból, nem ismerte el Fülöp trónigényét, aki apai nagyapja, III. Fülöp (1270–1285) révén állt rokonságban a Capet-házzal.[59] és magának követelte a francia trónt. Kikiáltotta magát Anglia mellett Franciaország királyának is, és ezt az igényét azzal is kifejezésre juttatta, hogy 1337-ben a francia liliomokat az angol oroszlánokkal négyelve, egy új címet kreált.[60] Tehát a négyelt pajzs igénycímerként való alkalmazása nem egyedi eset, hanem létező gyakorlatnak tekinthető. Az sem meglepő, hogy csak ebben, a Mária királynő temetkezési helyéül szolgáló templomban találkozunk ezzel a típussal. A „Magyarország királynője”, illetve „királya” cím csak Máriára és legidősebb fiára, Martell Károlyra vonatkozott. A továbbiakban vizsgáljuk meg, felbukkan-e ez a négyelt variáció a magyar ág címerei között?



9. Martell Károly síremléke (részlet). Nápoly, Dóm

### Martell Károly

Martell Károly (\*1271–1295) II. Károly legidősebb fia és örököse. Mint nápolyi trónörökös a szokásos címek, Salerno hercege, a Szent Angyalhegy ura (Honor Montis Sancti Angeli) mellett még a Magyarország, Horvátország stb. királya címeket is viselte.[61] Tényleges trónralépését korai halála akadályozta meg.[62] Martell Károly címerváltozatairól kevés megbízható forrással rendelkezünk. Azt tudjuk, hogy viselte az Árpád-ház vörös-ezüst színeit, de azt pontosan nem, hogy milyen variációban. Az 1295-ben kelt, „magyar királyként” kiadott oklevelének pecsétjére csak a kettőskeresztet vésette.[63] A nápolyi Dóm bejárata feletti síremléke sem nyújt megbízható eligazítást.[64] A síremléken felesége, Habsburg Klemencia és nagyapja, I. Károly társaságában látható. Szobraik felett egy-egy kartusban az elhunytak címereit faragták ki. Martell Károly címere hasított pajzsos, jobbról az Anjou-címer, három (a nevére utaló) kalapáccsal megrakott, jobbharánt szalaggal a liliomok felett, balról a vörös-ezüst vágások. Ezt a síremléket azonban 1599-ben állították fel az akkori ízlésnek megfelelően, így nem tekinthető teljesen hiteles ábrázolásnak. Több sikerrel kecsegtetne a Villani-krónika egykorú leírása, ha megfogalmazása nem lenne heraldikailag olyan értelmezhetetlen. Legalábbis ez volt a véleménye

azoknak a heraldikusoknak, akik a szöveg alapján megkísérelték rekonstruálni ezt a bizonyos címet.[65] Ebben az 1295-ből származó feljegyzésben Martell Károly firenzei bevonulását írja le a szerző, kiemelve, hogy a kíséretet alkotó kétszáz lovas a francia és a magyar címereket viselte: „...coll arme a quartieri a gigli ad oro, e accerchiata rosso e d'argento cioe l'arme d'Ungaria...”. A heraldikusok problémáját az okozta, hogy az a *quartieri* kifejezés négyelt pajzsot feltételez és ez ellentmond az *accerchiata* szónak, ami szerint a pajzs keretelt volt. A gordiusi csomót végül úgy oldották meg, hogy Martell Károly címerét ugyanolyannak fogadták el, mint a durazzói ág valóban vörös-ezüst keretelésű címerét.[66] Ez ugyan semmiképpen sem a helyes megoldás, ám a címerleírás pontos értelmezése még ma sem tekinthető megoldottnak.[67] Martell Károly „magyar királyként” viselt címere persze eltérhetett Mária királynőnek a Sta Maria Donnaregina-templomban megismert változataitól, mert ő ugyanakkor a nápolyi trón várományosa is volt. Váratlan halálával viszont kettészakadt az Anjou-dinasztia. Utódait, „magyaroknak” tekintve, kizárták a nápolyi királyság lehetséges örökösei közül.[68] Jól példázza ezt Martell Károly leányának, Klemenciának (\*1293–1328), X. (Civakodó) Lajos (1314–1316) francia király feleségének 1317-ben kelt oklevelének pecsétje.[69]



A pecsét bal oldalán, ahol a királyné családi címerének kellene állnia, a magyar vágásos címer áll. Ebben az esetben nem a királyné származására (nagyanyjára, Máriára) utalva, hanem arra, hogy ő a „magyar király” leánya, vagyis a címer itt nem az Árpád-házat, hanem Magyarországot jelenti.[70] Annak, hogy Martell Károly csak címzetes király volt egy általa sohasem látott országnak, nem volt jelentősége. Nagypapja, I. Károly sem volt tényleges uralkodója Jeruzsálemnek, és Anjou René sem volt a valóságban magyar király,[71] címüket mégsem kérdőjelezte meg senki a kortársak közül.

#### Károly Róbert és utódai

I. Károly (Róbert) (\*1288) Martell Károly és Habsburg Klemencia fia. Mint II. Károly unokájára, egy Franciaországtól (Provence), Nápolyon át Magyarorszáig ívelő birodalom kormányzása várt. Ám II. Károly az akkor még bizonytalan magyar királyságot szánta unokájának, a nápolyi trón helyett.[72] Károly Róbert 1300-ban, tizenkét évesen indult el Magyarországra, de csak 1310-ben, harmadik koronázása után lett teljes jogú király. I. Károly (1308–1342) címervariációit – az emléktárgyak csekély száma miatt – elsősorban felségpecsétjein és az általa veretett pénzekon kísérhetjük nyomon. Az 1301–1323 között használt I. felségi (kettős) pecsétjén még nem szerepel az Anjou-címer, csak a pajzsba foglalt



10. Károly Róbert a *Képes Krónika* 69a foliójának iniciáléján.  
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár

kettőskereszt, mint a királyi hatalom szimbóluma.[73] Az 1323–1330 közötti II. kettőspecsétnek viszont már mindkét oldalán feltűnik. A pecsét előlapján, az országalmát és jogart tartó király két oldalán, illetve a hátlapon a kettőskeresztes címerpajzs két oldalán, vagyis összesen négyszer. Elég jelentős változás ez, az első pecsét semmilyen családi, származási utalást nem tartalmazó, csak a királyi méltóságot hangsúlyozó képi világához képest. Hasonló képet kapunk, ha a címeres veretű pénzek datálásait megvizsgáljuk. Egy sok problémát okozó, bizonytalan datálású (1301–1310) dénárón kívül,[74] 1301–1323 között semmilyen címeres veretű pénzt nem találunk. Az osztott, liliomos-vágásos címerrel díszített garasok és dénárok csak 1323-tól, vagyis a II. felségi pecsét bevezetésétől jelennek meg. Mindebből az állapítható meg, hogy I. Károly uralkodásának kezdetétől (számoljuk most ezt az első, szabálytalan koronázás évétől, vagyis 1301-től) mintegy a feléig, nincs megbízható, hiteles ábrázolásunk első Anjou királyunk címerhasználatáról. Egyedül az 1317-ben készült, Károly koronázását ábrázoló szepeshelyi freskó mondhatna ennek ellent, de az, erősen restaurált állapota miatt, heraldikailag is nehezen értékelhető.[75] Ugyanúgy a *Képes Krónika* ábrázolásait, miután a század második felében keletkeztek, nehéz lenne erre az időszakra nézve hitelesnek elfogadni. Vagyis csak 1323-tól számítható, hogy a Magyarországon Anjou-címernek ismert, osztott pajzsú, liliomos-vágásos címer megjelenik I. Károly pénzein és pecsétjén. Szerepe lehetett ebben – a pénzügyi reformon túl – talán annak is, hogy éppen ekkor felélénkült a kapcsolat a nápolyi és a magyar udvar között. 1323-ban ugyanis meghalt I. Károly nagyanyja, Magyarországi Mária, és a végrendelet, illetve a hagyaték miatt gyakoribbá vált a követjárás a két ország között.[76] Feltehetőleg ez is közrejátszott abban, hogy I. Károly szükségesnek látta, vagy – úgy is fogalmazhatnám – elérkezettnek látta az időt arra, hogy Anjou származását ilyen módon is kifejezésre juttassa. Nem csak a címer szerepeltetésével, hanem a pecsét hátoldalának köriratával: „...P(rin)CE(p)S : SALERNITAN(us) : ET : HONORIS : AC : MO(n)TIS : S(an)C(t)I : ANGELI : D(omi)N(u)S...” [77] is, mellyel ismételtelen kinyilvánította igényét a nápolyi trónörököszt megillető és már apja által is viselt címekre. A legújabb kutatások[78] azt is kiderítették, hogy a II. és III. kettőspecsét címerei eltérnek a korábban magyarországi Anjou-címernek ismert változatoktól. A pecsét címerein ugyanis a Mária királynénél házassági címerként, illetve a Martell Károly síremlékéről megismert – de a harántpólya nélküli – tornagalléros-liliomos variáció látható, amelynek használatával talán szintén a nápolyi trónigényét hangsúlyozhatta.[79] Ugyanez a tornagallér Károly Róbert egy eddig kevésbé ismert középpecsétjén és egy 1334–1336 közé datált garason is megtalálható.[80] Viszont a többi, 1323–1342 között veretett pénzen a tornagallér nem szerepel. A kétféle – tornagalléros és anélküli – címer alkalmazásának oka egyenlőre ismeretlen, az viszont biztos, hogy a Károly Róbert nevéhez köthető pénzekon és pecséteken mindenütt az osztott címeres változatot találjuk. A talán még nem kielégítő heraldikai programra utalhat az is, hogy a liliomok és a vágások viszonya sem tűnik egységesnek ebben az időszakban. A II. és III. kettőspecséten jobbról vannak a liliomok és balról a vágások, de találunk olyan pénzeket 1323–24 körül, ahol a sorrend fordított.[81] Az 1325–1334 között a pénzekon ismét jobbról vannak a liliomok, 1335-től a sorrend felcserélődik, újra felbukkan a „jobb oldalon

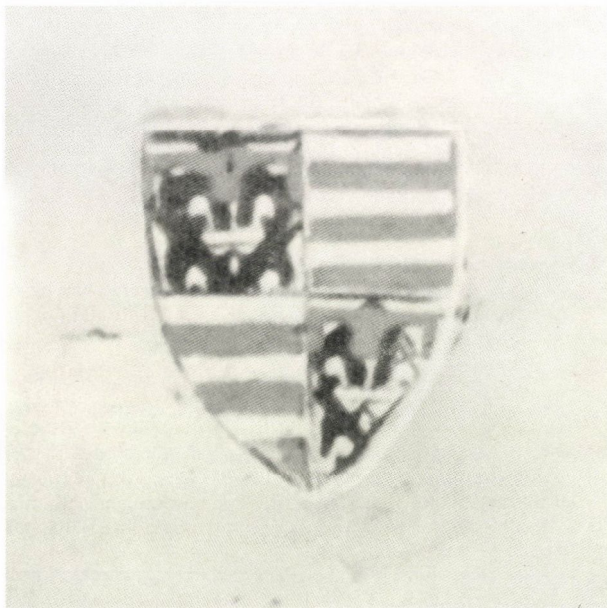


vágások" típus, hogy azután ez a variáció maradjon uralkodása végéig. I. Károly halála után, I. (Nagy) Lajos (1342–1382) és annak leánya, Mária uralkodása (1382–1395) alatt, a királyi címer szerkezete nem változott. Az örvendetesen megszaporodott heraldikai emléktanyag, építészeti emlékektől ötvöstárgyakon át egészen akár a kályhacsempékig, legfeljebb kvalitásban tér el egymástól, egyebekben a már ismert, osztott típust mutatja.[82] Annyi eltérés figyelhető meg, hogy a tornagallér ezeken a változatokon már nem szerepel. A döntően egységesnek mondható – osztott pajzsú – címerek között egy zavarba ejtő kivétel mégis akad. Ez pedig egy Károly Róbert nevéhez kötött, mindössze néhány példányban ránk maradt dénár, amit a szakirodalomban 1301–1310 közöttinek datálnak.[83] A dénár címerén, négyelt pajzsban, az első és a negyedik mezőben egy lilium, a második és harmadik mezőben pedig a vágások láthatók. Meglehetősen egyszerűsített változata az eddig csak a Sta Maria Donnaregina-templom zárókövén, illetve az országalmán látható címertípusnak. A kis méret miatt a liliumos mező csak egy liliumra, illetve a vágások száma háromra korlátozódott. Pohl Artúr Zágrábot jelöli a pénz verőhelyéül.[84] Ezen kívül címeres veretű pénz 1323-ig nem fordul elő. A dénáron alkalmazott címertípussal sem találkozunk többet, míg az 1323 utáni címerformát folyamatosan alkalmazták.

Adva van tehát három különböző (vagyis a zárókő, az országalma és a dénár), de a négyelt pajzsban ábrázolt Anjou-magyar címer alapján – földrajzi távolságuk ellenére – mégis összetartozónak tűnő tárgyi emlék. Úgy vélem, nem lehet kétséges, hogy ez a variáció csak Magyarországi Mária királynő címere lehet, mert közvetlen leszármazottainál ennek a típusnak az előfordulása nem mutatható ki. Úgy tűnik, nem öröklődött át Martell Károlyra, a család első, magyar királyi címmel élő tagjára sem.[85] A következő generációnál, Martell Károly leszármazottainál is ettől eltérő címereket találtunk. Klemencia, mint francia királynő, csak a vörös-ezüst vágá-

sos címet használta, míg I. Károly, magyar királyként, bizonyíthatóan, vagyis 1323-tól az osztott, liliumos-vágásos címet választotta. Ha a három címet ezután nem csak formai, hanem tartalmi szempontból is összehasonlítjuk, kettőn további azonos jegyeket találhatunk. Úgy a zárókő, mint az országalma címerén ott látható az a tornagallér, ami az itáliai Anjou-címerek szerves tartozéka. Igaz, a tornagallér Károly Róbert pecsétjein és pénzén is szerepel, de nem négyelt, hanem osztott címereken. A különbség látszólag elenyésző, de a heraldikában minden részletnek pontos jelentése van.

Nézzük most meg az országalmát. Az egyetlen biztosra vehető ismeretünk mindössze az anyagára vonatkozik, nevezetesen, hogy nem a koronázási ékszerek hagyományosnak mondható anyagából, vagyis aranyból, hanem csupán aranyozott ezüstartból készült. Ez a körülmény már felvetette annak lehetőségét, hogy esetleg valamilyen egyéb – temetési-, szobortartozék – célra, vagy esetleg az eltűnt, eredeti insigne pótlására készült.[86] Ezek közül bármelyik lehetőség fennállhat, és mindegyik mellett lehet érveket és ellenérveket felsorakoztatni. Úgy vélem, ha az eredeti funkció egyelőre felderítetlen marad is, a heraldikai párhuzam alapján az egykori tulajdonost inkább Magyarországi Mária, mint unokája, Károly Róbert személyében kell keresnünk. Mi szólhat emellett? Először is az országalma címere, vagyis a négyelt, tornagalléros, liliumos-sávós címer. Tudjuk továbbá, hogy a királynő tulajdonában számos olyan tárgy és ékszer volt, amit az Anjou-magyar címer díszített. E tárgyak hiányában persze csak feltételezhetjük, hogy ezek között, a Mária királynőnél analógiaként felsorolt összes variáció előfordulhatott. (Ezen kevés fennmaradt Anjou-magyar címeres emlék számát gyarapíthatja talán az a kárpittörredék is, amely 1999 októberében, a budavári Szent György téri ásatások során került elő.[87]) Mária hagyatékában koronákat is felsoroltak,[88] tehát nagyon is valószínű, hogy a „Magyar-



11. Az országalma négyelt címere



12. A négyelt címerű dénár (CNH II. 33)



ország királynője” címhez megfelelő insígnéket is készítettett magának. Ha ezek közé tartozónak tételezzük fel az országalmát, úgy az a királynői cím felvételekor, (1292) vagy annak elismerésekor (1294) készülhetett. Ez mindenestre indokolhatná az országalma oldalán lévő címer amúgy szokatlan alkalmazását, míg a kettőskereszt, Márián keresztül közvetlenebbül kapcsolódhat esetleges Árpád-kori előzményekhez.[89] Ez azt a lehetőséget sem zárja ki, hogy egy, a királynő tulajdonában lévő, régebbi darabot utólagosan átalakítottak.[90] Igénytelen kivitelét is ellensúlyozhatta egy, a tárgyhoz kapcsolódó, de ma már feledésbe merült hagyomány.

Az országalma, a ma ismert írásos források szerint, csak az Anjou-kort követően került a koronázási együttesbe. Magyarországra kerülésével kapcsolatban tehát csak feltételezésekre hagyatkozhatunk. Önmagában a címer nem segít ennek az eseménynek datálásában, ami így 1300-tól akár 1385-ig, II. (Kis) Károly koronázásáig kitolódhat. E nyolcvanöt év alatt számtalan lehetőség adódhatott: a hagyaték, Károly Róbert és később Lokietek Erzsébet itáliai útjai, kölcsönös ajándékozások, Lajos király hadjáratai, II. Károly koronázása, mind egy-egy alkalom az országalma (és akár a kárpit) magyarországi felbukkanására. Az országalma és a dénár címeré-

nek azonossága mégis inkább azt a lehetőséget látszik erősíteni, hogy egyszerre, egy időben, vagyis Károly Róberttel érkeztek Magyarországra. Úgy vélem, hogy ha elfogadható az a feltételezés, hogy Károly Róbert I. fellegpecsétjét még Nápolyban készítették,[91] (vagyis egy fontos uralkodói, hatalmi jelképpel látták el) úgy nem zárható ki az a lehetőség sem, hogy a pecsét mellé – szintén Nápolyban készített, vagy átalakított – koronázási ékszereket és pénzt is adtak nagyszülei az ifjú trónkövetelőnek. A királyi jelvények mellett egy ismeretlen ország elfoglalásához ugyanis legalább annyira nélkülözhetetlen a pénz is.[92] Ez utóbbi feltétlenül, hiszen a leendő király számottevő jövedelemre biztosan nem számíthatott akkor, amikor elindulásakor (1300 július) még élt az utolsó Árpád-házi uralkodó, III. Endre († 1301 január 14.). Tehát a négyelt címerű országalma és a dénár származhat Nápolyból is. Az országalma nagy valószínűséggel Magyarországi Mária tulajdonából, míg a dénárt talán Károly Róbert útiköltségére szánták. Mindkettőn a királynő címere látható, amelyet ő még továbbra is használt Nápolyban, mint azt a Sta Maria Donnaregina – néhány évvel később faragott – záróköve is tanúsítja.

Szikszay Béla

## JEGYZETEK

1 Tóth E.–Szelényi K.: A magyar szent korona. Budapest 1999, 57–58.

2 Falk M.–Dux A.: Koronázási emlékkönyv. Pest 1867, 22; Ipolyi A.: A magyar szent korona és a koronázási jelvények története és műleírása. Budapest 1886, 210–211, 2. lábjegyzet

3 Dercsényi D.: Nagy Lajos kora. Budapest é. n. [1941], 40; Kovács É.–Lovag Zs.: A magyar koronázási jelvények. Budapest 1980; Kovács É.: Anjou-reprezentáció: az ötvösség. Művészet I. Lajos király korában 1342–1382. Katalógus. Szerk: Marosi E.–Tóth M.–Varga L., Székesfehérvár 1982, 98; Bertényi L.: A magyarországi Anjouk heraldikájának néhány kérdése. Művészettörténeti Értesítő XXXV. 1986, 56–67; Tóth E.: A magyar koronázási jelvények. Budapest 1996; Tóth E.–Szelényi K. i. m. 1999.

4 Kivételként kell megemlíteni: Bertényi i. m. 1986, 63

5 Bertényi L.: Új magyar címertan. Budapest 1993, 13–14; Bedingfeld, H.–Gwynn-Jones, P.: Címertan. Budapest 1994; Nyáry Albert még egyéb, a 12. sz. elejétől származó címeres pecséteket is említ. L. Nyáry A.: A heraldika vezérfonala. Budapest 1886, 20.

6 Nyáry i. m. 1886, 72; Bárczay O.: A heraldika kézikönyve. Budapest 1897, 283; Bertényi i. m. 1993, 46.

7 Bárczay i. m. 1897, 284; Friar, S.: A Dictionary of heraldry. New York 1987, 75–76; Bedingfeld–Gwynn-Jones i. m. 1994, 145; Neubecker, O.: Heraldry. Sources, symbols and meaning. London 1997, 96–97.

8 Az angol heraldika egészen különleges, az európaiaknál több szempontból eltérő irányba fejlődött. Nemcsak a leszármazási fokozatokat jelölték pontosan, de a címeröröklési rendszer kifejlesztésével speciális, csak egy személyre vonatkozó, többszörösen összetett, ún. genealógiai címereket is kreáltak. E „különbségek” ellenére a közös eredet, a hasonló rendszer és a hasonló motívumok használata, a szinte közös nyelv (az angol heraldikai kifejezések zöme francia eredetű) mégis alkalmassá teszik a francia heraldika analógiájaként való alkalmazására.

9 Bárczay i. m. 1897, 284–286.

10 Az olasz heraldikában „capo d’Angio”-nak nevezik a két pajzsfőben lebegő vörös tornagallért, szárai között arany lilomokkal. L. Manno, A.: Vocabolario araldico ufficiale. Roma 1907. Alkalmazására már 13. század végén találhatunk példákat. Pl. 1295-ből, Orvieto podestájának, Gerardus de Gallutiis de Bononia (Galuzzi di Bologna) címerében. L. Satolli, A.: Il palazzo del popolo e i suoi restauri. Bolletino Dell’Istituto Storico Artistico Orvietano 40–41. (1984–1985) 44., fig. 25–26. Vagy

Taddeo di Bartoldo címere 1300 körül. L. Neubecker i. m. 1997, 73.

11 Bárczay i. m. 1897, 93.

12 A tornagallér korai, festett ábrázolásait Matthew Paris (†1259) Historia Anglorum (1244–59) című munkájából ismerjük. L. Bedingfeld–Gwynn-Jones i. m. 1994, 19. De feltűnik a tornagallér pecséteken is. L. Pastoureaux, M.: Figures et couleurs. Paris 1987, Pl. I. 2. Thibaud de Bouconville címerében 1200.

13 A keretre vonatkozóan: Leonhard, W.: Das große Buch der Wappenkunst. München 1976, 166–167.

14 Bárczay i. m. 1897, 286.

15 Nyáry i. m. 1886, 20; II. Fülöp (Ágost) pecsétjét l. Le Club Française de la Medaille 69. 1980, 113.; Lajos herceg, (a későbbi VIII. Lajos) lovaspecsétjét l. Pastoureaux, M.: Heraldry. Its Origins and Meaning. London 1997, 20.

16 Neubecker i. m. 1997, 98–103 közötti genealógiai táblázat.

17 A francia trónörökösök csak 1349-től viseltek a királyétól eltérő címet. Ekkor ugyanis II. Humbert, dauphin du Viennois, (Vienne grófja és az önálló Dauphiné tartomány ura) birtokát átadta a francia királynak. Azóta a mindenkor trónörökös viselte a dauphin címet és címerében a lilomokkal négyelve a tartomány címerét, arany mezőben kék delfint. Az utolsó dauphin, Lajos-Antal (†1844) angoulême-i herceg, X. Károly (1824–1830) legidősebb fia volt.

18 Runciman, S.: A szicíliai vecsernye. Ford. Bánki Vera. Budapest 1999.

19 Neubecker i. m. 1997, 98–103.

20 Addig Angliához tartoztak, mint a Plantagenet-ház birtokai. Ők voltak korábban Anjou grófjai és angol uralkodóként sem mondtak le franciaországi területeikről.

21 Runciman i. m. 1999, 85.

22 Mindez részletesen megtalálható Runciman i. m. 1999.

23 Földrajzilag Szicília szigete és Dél-Itália együtt jelentették a királyságot, Szicília, vagy a Két Szicília néven, de a sziget 1282-ben, a „szicíliai vecsernyének” nevezett felkelésben örökre elveszett az Anjouk számára. Ettől kezdve uralmuk Dél-Itáliára korlátozódott, Nápoly központtal. A szigeten pedig az aragóniai királyok vetették meg lábukat, akik szintén Szicília királyainak nevezték magukat.

24 Runciman i. m. 1999, 194. – Jeruzsálem ugyan ekkor már kilencven éve, vagyis 1187-óta ismét muszlim uralom alatt állt, de királyi címe egészen a 20. század elejéig használatban volt.



Az Anjouk után az Aragónok, velük párhuzamosan az ún. ifjabb Anjou-ház élt e címmel. Az aragóniai királyoktól a Habsburgok spanyol ága, tőlük az osztrák ág örökölte. Az 1866-ban összeállított osztrák nagy állami címerben együtt szerepel Jeruzsálem, Kasztília, León, Aragónia, India (vagyis Amerika), Szicília, Calabria és Anjou címere. A Habsburgokon kívül még, 1759–1860 között a Bourbon-házból származó és Sziciliában ténylegesen uralkodó királyok címei és címerei között szerepelt.

25 Károly salernói herceg egy oklevelében már 1272-ben, tehát még V. István életében Magyarország királyának nevezte magát. *Marczali H.*: Magyarország története az Árpádok korában (1038–1301) (A magyar nemzet története II. Szerk: *Szilágyi S.*) Budapest 1896, 561; IV. (Kun) László halála után pedig Mária királyné 1292 január 6-án kiadott oklevelében, önmagát „Isten kegyelméből Jeruzsálem, Szicília és Magyarország királynéjának” nevezve, Magyarországot elsőszülött fiának, Martell Károlynak adományozza és őt Magyarország királyának nyilvánítja. Károly Róbert emlékezete. Szerk: *Kristó Gy.–Makk F.* Budapest 1988, 9.

26 Ezek a következők: Martell Károly (1271–1295), Szent Lajos (1274–1297), Margit (+1299), I. (Bölcs) Róbert (+1343), Rajmund-Berengár (+1305), Fülöp (+1331), János-Trisztán, Péter (+1315), János (+1335), Mária, Blanka (+1310), Beatrix (+1335), Eleonóra (+1343). *L. Wertner M.*: Az Anjouk genealogiája, különös tekintettel a magyarországi ágra. (Két közlemény) Turul VI. 1888, 14. 68.

27 *Klaniczay G.*: Az uralkodók szentsége a középkorban. Budapest 2000, 249.

28 *Contini, G.–Gozzoli, M. C.*: L'opera completa di Simone Martini. Milano 1970, V. 2.

29 *Contini–Gozzoli i. m.* 1970, 86.

30 *Lukács M.*: Az altomentei Szent László-kép története. Művészettörténeti Értesítő XLII. 1993, 3.

31 *Klaniczay G.*: Az Anjouk és a szent királyok. In: „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Szerk: *Tüskés G.* Budapest 1986, 65–87.; *Klaniczay i. m.* 2000, 248–259.

32 *Leone de Castris, P.*: Une attribution a Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse. La revue du Louvre XXX. 1980, 71–76. Természetesen ennél jóval több, Szent Lajoshoz köthető ötvösmű létezik, a karereklyetartót a címerek miatt emeltem ki.

33 A trónöröklés szabályai szerint a legidősebb ágnak, vagyis Martell Károly leszármazottainak kellett volna a nápolyi trónt elfoglalniuk. II. Károly azonban legidősebb fia halála (1295) után nem unokáját, Károly Róbertet nevezte ki örökösének, hanem fiai közül jelölte ki utódját. Először a másodszülött Lajost, aki nem fogadta el a jelölést, hanem lemondott öccse, a harmadszülött Róbert javára. II. Károly végrendeletében ki is zárta a magyar ágat a trón lehetséges örökösei közül, azzal, hogy azt csak a Nápolyban maradt Anjouk örökölhetik. Ha Róbert ága kihal, akkor a tarantóiak és utánuk a durazzóiak következnek. *Dümmerth D.*: Az Anjou-ház nyomában, Budapest 1982, 214, 238.

34 *Ferrari, G.*: La tomba nell'arte Italiana. Milano é. n. XXIV–XXV; *Marosi E.*: A középkor művészete II. 1250–1500. Budapest 1997, 85, 148/3.

35 *Ghyczy P.*: Gelre herold címerekönyve. Turul XXII. 1904, 1–12. Gelre herold, polgári nevén Claes Heynen a gelderni herceg szolgálatában állott 1332/34–1370 között. Könyve ez alatt az időszak alatt keletkezett, de egyes lapokat 1380 körülre datálnak.

36 Kép: *Schroeder, M.*: Kleine Wappenkunst. Frankfurt am Main 1990, XIV. Nem teljesen világos a címer hovatarozása. A GA Fol. 46r lapon a francia király és a királyi ház tagjainak: Anjou, Berry, Burgundia, Bourbon és Orléans hercegeinek címerei láthatók. A királyi címerben három lilium szerepel. Ez a változás (ti. a lilimos mező csökkentése három liliumra) V. Károly (1364–1380) uralkodása alatt következett be. Anjou hercege ekkor Valois Lajos, (+1384) V. Károly öccse volt, aki 1380-tól Szicília királya lett, bár a királyságot nem sikerült megszereznie. Címérére mindenesetre felvette a jeruzsálemi keresztet és a tornagallért is, amit utódai is viseltek. Nápolyban ekkor Johanna királynő uralkodott (1343–1381), ő testálta királyságát Valois Lajosra, hogy megakadályozza Durazzói Károly

trónralépését. Ha a kép 1380 után készült, akkor a címer Valois Lajosé, ha 1380 előtt, akkor a nápolyi Anjouké, bár ők ebben az időben már nem tartoztak szigorúan véve a francia királyi családhoz.

37 Neubecker könyvének genealógiai táblázatán is keretelt címer látható Róbertnél és fiánál, Károlynál. Johanna nem szerepel a táblázaton. *Neubecker i. m.* 1997, 98–103.

38 *Csapodiné Gárdonyi K.*: Anjou Endre Bibliája in: Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Szerk.: *Székelly György.* Budapest 1984, 387–406.

39 A tanulmány szerzője szerint e harántszalagos címer Károly Róbert kisebbik fiának Endrének, Johanna első férjének címere lenne. Bizonyítékul Endre nápolyi síremlékét hozza fel (közölve: *Pór A.*: Az Anjouk kora. Budapest 1895, 172. L. 41. jegyzet), ám az, annak barokkos stílusa és – valószínűleg – kora miatt, nem tekinthető teljesen hitelesnek. A kódex címere tehát még megfajtásra vár.

40 *L'Art au temps des rois maudits.* Philippe le Bel et ses fils 1285–1328. Katalógus. Paris 1998, 216–217. A katalógusban közölt fotón fordítva hívták elő a negatívot. A helyes ábrázolás szerint a tarantói címerben jobbháránt szalag látható. *L. Newman, H.*: An Illustrated Dictionary of Jewelry. London 1981, 70.

41 *Pór A.–Schönherr Gy.*: Az Anjou-ház és örökösei (1301–1349) (A magyar nemzet története III. Szerk.: *Szilágyi S.*) Budapest 1895, 228.

42 *Mormone, R.*: Sculture trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli. Napoli 1973, 41–42. Kép: 44–48.

43 *Pope-Hennessy, J.–Christiansen, K.*: Secular painting in 15th-century Tuscany: birth trays, cassone panels, and portraits. New York 1980, 20–23.

44 A hadjáratot, amely I. Johanna uralmának megdöntésére irányult, I. (Nagy) Lajos és VI. Orbán pápa egyaránt támogatta.

45 *Dümmerth i. m.* 1982, 514.

46 Az Anjou-címer utóéletéhez még hozzátartozik, hogy az Anjou-ház kihalása után, ezt a legutóbbi címerváltozatot két uralkodóház is tovább használta. Egyrészt az utánuk Nápolyban uralkodó Aragóniai-ház, akiktől Beatrix révén ez a címer majd újra felbukkan Magyarországon. Másrészt a Capet-ház Valois-ágából származó, ún. ifjabb Anjou-ház Nápoly királyának címét viselő tagjai, I. Lajostól (1360–1384), a „Magyarország királya” címmel is élő, I. (Jó) Renég (1434–1480). Sőt René nemcsak az Árpádok címerének vágását teszi saját címerének első helyére, de egyik pecsétjére még a királyi hatalmat jelentő kettőskeresztet is rávéseti. [Le roi René (1409–1480) Décoration de ses chapelles et demeures. Katalógus. Paris 1981, 14. 26.] Ezen ifjabb Anjou-ág akkor lép a történelem színpadára, amikor 1290-ben II. (Sánta) Károly, Margit (+1299) nevű leányát férjhez adja rokonához, Valois Károlyhoz (1270–1325). Valois Károly hozományként Anjou és Maine tartományokat kérte és kapta. Ezzel II. Károly és utódai elveszítették nevadó birtokukat, megszűntek Anjou hűbérurai lenni. A családi címerben ez nem hozott változást, mert az akkor már a szicíliai királyság címere is volt, vagyis továbbra is a tornagalléros lilimos címet használták. Anjou grófság rövidesen királyi birtok lett, ugyanis Valois-Anjou Károly fia, VI. Fülöp (1328–1350) néven a francia trónra lépett. Az ő utóda, II. (Jó) János (1350–1364) a grófságot hercegséggé emelte és kisebbik fiának, Lajosnak adta. Ettől a Lajostól származik az ifjabb Anjou-ház. Az ő kihalásuk után a cím újra visszaszállt a királyi házra.

47 Magyarországi művészet 1300–1470 körül. Szerk.: *Marosi E.* Budapest 1987, 87.

48 *Óváry L.*: A nápolyi magyar történelmi műemlékek. Budapesti Szemle IV. 1874, 403–407; *Prokopp M.*: Szent Erzsébet-falképciklus a nápolyi Santa Maria Donnaregina-templomban. In: A középkor szerete. Történeti tanulmányok Sz. Jónás Ilona tiszteletére. Szerk.: *Klaniczay G.–Nagy B.* Budapest 1999, 414.

49 *Lővei P.*: Anjou-magyar síremlékek és címeres emlékek Nápolyban. Ars Hungarica XXVI. 1998, I. 18–51.

50 A címerek elrendezéséről Lővei Pál tájékoztatót, amit ezúton is köszönök.

51 Le Club Français de la Médaille 80. 1983, 138. A heraldikában minden szabály alól akad kivétel, így a pajzsok elhelye-



zésének sorrendjében is. Mahaut d'Artois (†1329) pecsétjén jobbra van Artois címere. L'Art au temps... i. m. Paris 1998, 342.

52 Ez a megoldás általában – de nem kizárólagosan – a feleségek címereire jellemző. A férj mindig csak a családi-, míg a feleség az apai és a férj címerét külön-külön, vagy egyesítve viselte. Franciaországban és Angliában (itt még ma is) osztott pajzson, de máshol, pl. Németországban előfordul a négyelt változat.

53 L'Art et la cour. France et Angleterre 1259–1328. Katalógus. Ottawa 1972, 48.

54 L'Art et la cour i. m. 1972, 56; L'Art au temps i. m. 1998, 135.

55 Dümmerth i. m. 1982, 199–200; VIII. Bonifác pápa 1303 május 31-én kiadott bullájában Magyarországon is elrendeli, hogy Máriát Magyarország királynéjának címezzék. Kristó–Makk i. m. 1988, 59–61.

56 III. (Szent) Ferdinánd (1217/1230–1252) anyja, Berengária (†1246), Kasztília királynője volt, apja IX. Alfonz (1188–1230) pedig León királya. Berengária lemondott fia javára Kasztília trónjáról, aki később, apja halálakor a két országot egyesítette.

57 Neubecker i. m. 1997, 55.

58 L. 46. jegyzet.

59 L'Art au temps i. m. 1998, 24–25, genealógiai táblázat.

60 Bedingfeld–Gwynn-Jones i. m. 1994, 115. (a könyvben közölt évszám elírás, a helyes évszám 1337)

61 Dümmerth i. m. 1982, 200–201.

62 1295. augusztus 19-én halt meg, valószínűleg pestisben, ám a kortársak sokáig mérgezésre gyanakodtak. Dümmerth i. m. 1982, 201.

63 Radvánszky B.: Martell Károly, magyar királyi címmel el látott kettős pecsétje 1295. évből. Archaeologiai Értesítő XII. 1879, 108–111; Gárdonyi A.: I. Károly nagypecsétjei. Turul XXV. 1907, 37–38.

64 A síremlék közölve: Marczali: Magyarország története... (1038–1301) Budapest 1896, 583. melléklet.

65 Marczali H.: A legrégebb magyar címerről. Archaeologiai Értesítő. Új folyam V. 1885, 210–211; Bárczay i. m. 1897, 385; Gárdonyi A.: A magyar Anjouk címeres emlékei. Turul L. 1936, 13; Donátszky F.: Az Árpádok címerei. Budapest 1937, 15.

66 Bárczay i. m. 1897, 385. Szinte ugyanígy szerepel: Magyarországi műv. 1300–1470 i. m. 1987, 216. Természetesen ez tévedés. Martell Károly elsőszülött volt, több trón örököse, aki – újabb – címertörések nélküli címerek viselésére volt jogosult, márpedig a vörös-ezüst keretes Anjou-címer annak számít. (Ráadásul, bármennyire csábító is a gondolat, a durazzói ág címerébe sem az Árpád-házra utalóan került a vörös-ezüst szín, az a vörös keret – mint címertörés – további variációja. L. Leonhard i. m. 1976, 166–167.)

67 Az egyik legújabb feltételezés szerint: „a leírás egy régi Anjou-pajzsra vonatkozik, amelynek ezüsttel többször vágott szabad negyede (franc quartier) fejezte ki a tulajdonos magyar trónigényét.” Mérimond, Chr. de: Entre la France, la Hongrie et Naples: les Anjou. Idézi: Marosi E.: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. (Művészettörténeti füzetek 23.) Budapest 1995, 292 jegyzet. – Nem teljesen világos, a szerző milyen „rég” Anjou-pajzsra gondolhatott, amikor IV. (Kun) László 1290-ben halt meg, Martell Károly 1292-től lett „magyar király”, a Villani-krónikában leírt esemény pedig 1295-ben történt.

68 Dümmerth i. m. 1982, 224, 228, 250.

69 Közölve: Gárdonyi i. m. Turul XXII. 1907, 40. Ez a címerhasználat nem egyedi eset, pl. Valois Károly második felesége Courtenay Katalin (Courtenay Péter tiszteletbeli konstantinápolyi latin császár leánya) pecsétjére nem a családi címerben szereplő tourteaux-kat, hanem a latin császári címet vette. L. Neubecker i. m. 1997, 67.

70 Sírfelirata szerint is a magyar király lánya volt. Dümmerth i. m. 1982, 284. Ebből az 1317-ből származó pecsétből arra következtetni, hogy az Anjouk, Károly Róbert trónralépése – vagyis 1301 – előtt a vágások címet részesítették volna előnyben, nem állja meg a helyét. Bertényi I.: Címerváltozatok a középkori Magyarországon. Levéltári Közlemények LIX. 1988, 9–10.

71 L. 46. jegyzet.

72 Dümmerth i. m. 1982, 220–244.

73 Kubinyi A.: Udvari pecséthasználat az Anjou-korban és Marosi E.: A 14. századi pecsétek művészettörténeti jelentőségéhez. Művészet I. Lajos király korában ... i. kat. 1982, 137. 139. Pecsétek: 29, 30, 31; Martell Károly és Károly Róbert pecsétjeinek hasonlósága felveti azt a lehetőséget, hogy ez utóbbit is még Nápolyban készítették. Magyarországi műv. 1300–1470 i. m. 1987, 374.

74 A CNH II. 33. számú dénáról van szó.

75 Divald K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. Budapest 1906, II, 21; Jendrassik B.: Szepes vármegye középkori falképei. Budapest 1938, 19–20; Radocsay D.: A középkori Magyarország falképei. Budapest 1954, 220; Magyarországi műv. 1300–1470 i. m. 1987, 87.

76 Anjou-kori oklevéltár VII. 1323. Szerk.: Blazovich L.–Géczi L. Budapest–Szeged 1991

77 Művészet I. Lajos... Kat. i. m. 1982, 142.

78 Hegedűs A.: A tornagallér használata I. Károly pecsétjein. Megpecsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból. Katalógus. Szerk.: Hegedűs A. Esztergom 2000, 6–10.

79 Korábban úgy tartották, Károly Róbert a származását akarta ezzel a címervariációval hangsúlyozni. Pl.: Gárdonyi i. m. Turul L. 1936. A kérdés csak az, hogy melyiket. Az 1323-ig használt pecsét kettőskeresztje nem utal semmilyen származásra, a célnak – úgy tűnik – mégis megfelelt. Ha szükség lett volna az Árpád-házi eredet demonstrálására, akkor ezt az uralkodás kezdetén kellett volna jelezni. Az 1323-ban megjelent címer – és pecsét – tehát egyértelmű üzenet lehetett Nápolynak: Magyarországi Mária halálával új helyzet állt elő. Az osztott forma itt mást jelent, mint nagyanyja esetében. Analógiaként talán a négy utolsó Capet-házbeli uralkodó alatti címermódosulást lehetne említeni. IV. (Szép) Fülöp (1285–1314) felesége, Navarrai Johanna (†1305) révén, az önálló Navarra királya is lett. Az ő és fiai (X. Lajos, V. Fülöp, IV. Károly) uralkodása alatt a lilomos címet osztották a navarrai címerrel, vagyis ezzel jelezték két önálló ország feletti uralmukat. L. Dalas–Garrigues, M.: Le sceau de Louis X dit le Hutin. Le Club Français de la Médaille 92. 1986, 14–17; Neubecker i. m. 1997, 98–103. Az osztott címer tehát több jelentéssel is bír. (Mindemellett azt is be kell ismerni, hogy a címerválasztás – pláne egy uralkodó esetében – gyakran szubjektív döntés eredménye, és mint ilyen, a kiinduló gondolat nehezen rekonstruálható.)

80 Hegedűs i. m. 2000, 6. 9–10.

81 Huszár, L.: Münzkatalog Ungarn von 1000 bis heute. Budapest 1979, 456. (C. II. 54/A); Pohl, A.: Münnzeichen und Meisterzeichen auf Ungarischen Münzen des Mittelalters 1300–1540. Graz–Budapest 1982, 13, 14.

82 Részletes felsorolás helyett lásd: Magyarországi műv. 1300–1470 i. m. 1987.

83 Huszár i. m. 1979, 449. (1307–1310 közé datálva); Pohl i. m. 1982, 6. (1301-re datálva)

84 Pohl i. m. 1982, 6. (Az sajnós nem derül ki, hogy a szerző miből következtetett erre.)

85 L. 66. jegyzet; A már többször említett Neubecker-féle genealógiai táblázaton ugyan négyelt címet rajzoltak Martell Károly neve mellé, de ezt más forrás egyenlőre nem erősítette meg. Neubecker i. m. 1997, 98–103.

86 Művészet I. Lajos... Kat. i. m. 1982, 98.

87 Múzeumi hírlevél XX. 1999, 327. A lilomos mezők vörös tornagallérja valószínűsítheti a kárpit nápolyi eredetét, és nem zárható ki, hogy Mária királynő egykori tulajdonából kerülhetett Budára.

88 Magyarországi műv. 1300–1470 i. m. 1987, 87.

89 Az országalma ábrázolása az Árpád-korban folyamatos, de arra, hogy ténylegesen szerepelt volna a koronázási ékszerek között, mindeddig nem került elő bizonyíték. Kovács É.: A középkori magyar királyság jelvényeinek kérdéséhez. In: Székesfehérvár évszázada 2. Középkor. Szerk.: Kralovicsky A. Székesfehérvár 1972, 103–120. – Kettőskeresztes országalma-ábrázolást az Árpád-korból mindössze kettőt ismerünk. Az első (ami biztos) III. Béla fiának, Imrének (1196–1204) pecsétjén, a máso-



dikat IV. (Kun) László (1272–1290) pecsétjén. *Deér, J.: Die Heilige Krone Ungarns. Wien 1966, Tafel CXXXVIII.* Ezekon kívül kettőskeresztes országalma látható a Károly Róbert ellen megkoronázott Vencel (1301–1305) egyik dénárján is. *Huszár i. m. 1979, 434.* De megjelenik Magyarországon kívül is, pl. Swend Estridsson (1047–1076) svéd király dénárján. *Ulszoki A.: I. András király sírja Tihanyban és a sírlap ikonográfiai vonatkozásai. A Veszprém megyei múzeumok közleményei 17 (1984).* Veszprém 1985, 169.

90 Tóth–Szelényi i. m. 1999, 57–58.

91 L. 73. jegyzet.

92 II. Károly 1300 uncia aranyat vett fel kölcsönként unokájának, az „országfoglalás” költségeire. *Bertényi I.: Magyarország az Anjouk korában. Budapest 1987, 35.* – Nem tudni, hogy ebből már elindulás előtt vertek-e pénzt az expedíciós költségekre (hadihajók, fegyverek, egyéb kíséret), és az akkor még előre nem látható ideig tartó, várakozás (?), diadalmas hódítás (?), alatti ellátás fedezésére. Ha nem, számíthatott-e az ifjú Károly Róbert arra, hogy Zágrábban nemcsak pénzverő műhely, szakember, hanem megfelelő mennyiségű, pénzverésre szánt ezüst is várja? – Természetesen ezek csak feltevések, szándékom szerint arra szolgálnak, hogy felhívjam a figyelmet ezekre a lehetőségekre is.

## A MAGYAR KIRÁLYI KORONÁT ÁBRÁZOLÓ, 1620–1621. ÉVI FESTMÉNYEKRŐL

### 1. Bevezetés

Éppen e sorok írása idején a Magyar Nemzeti Galéria „Történelem – Kép” címet viselő kiállításán volt megtekinthető egy 1620–1621-ben készült, a magyar királyi koronát ábrázoló festmény. Ezt a képet a modern magyar szakirodalomban először Pandula Attila a *Turul* hasábjain ismertette 1997-ben.[1] Közölte a festmény fekete-fehér reprodukcióját és a rajta látható latin szöveget. Ehhez az ismertetéshez Sólmos Szilveszter fűzött tartalmas kiegészítést és pontosítást a *Turul* 1998. évi évfolyamában.[2] Sólmos közölte a festményen látható szöveg javított olvasatát – felhasználva annak két, Trencsénben található változatát is –, megadta a latin szövegek magyar értelmezését és vázolta a festmény keletkezésének történeti háttérét. A cikk néhány apró pontatlanságát és sajtóhibáját itt érdemes észrevételeznünk.[3] Lényegesebb tévedéséről majd a későbbiekben tesztek említést. Legutóbb, a közvetlenül e sorok írása előtt megjelent kiállítási katalógusban Mikó Árpád foglalkozott e festménnyel: pontos képleírás mellett a latin vers tovább javított szövegét is közölte, és a történeti háttérre is kitért. A leírást a teljes festmény és a koronát mutató részlet színes reprodukciói egészítik ki.[4]

Egyik kutatási területem a magyar királyi korona létrejöttének és korai történetének kérdésköre. Ehhez kapcsolódó vizsgálódásaim során már találkoztam ennek a festménynek az ismertetésével. A szóban forgó kép részletes leírását és annak latin szövegét ugyanis már a múlt században publikálta Balogh Gyula, a Vas megyei Levéltár főlevéltárosa, mégpedig egy olyan példányról, amely nagyon nagy valószínűséggel *nem azonos* a jelenleg ismert három festmény egyikével sem. Nem meglepő, hogy ez a publikáció ismeretlen maradt mind a magyar korona, mind a heraldika, mind a 17. századi festészet kutatói előtt. Ennek egyik oka, hogy csekély példányszámú helyi újságban jelent meg 1897-ben, amelyből korunkra alig maradt példány, másik oka, hogy sehol nem találkoztam erre a cikkre történő, konkrét bibliográfiai adatot is tartalmazó későbbi hivatkozással, harmadrészt pedig az illető festmény jelenleg lappang.

A kérdéses leírás a „Vasvármegye” című lap 1897. április 18-i számában jelent meg.[5] Érdemesnek tartom teljes szövegének betűhű közlését, mivel a nehezen hozzáférhető cikk érdekes adalékokat szolgáltat: néhány ponton segít megválaszolni a Sólmos cikkében feltett kérdéseket, segítségével pontosan rekonstruálhatók a koronára vonatkozó kronológiai feljegyzések, és végül rávilágít a festmény létrejöttével kapcsolatban tett, száz év előtti következtetések helyességére. Ezekhez a követ-

keztetésekhez a cikkíró Szilágyi Sándor egy 1875. évi tanulmányának ismerete segítségével juthatott el. Ennek egy mondata szinte szó szerint egyezik Balogh cikkének egy részletével, ennek alapján ezt bizonyossággal állíthatom.[6] A cikk közlésénél mindössze annyi tipográfiai változtatással éltem, hogy aláhúzással jelöltem meg a latin vers azon szavait, amelyekben – vagy amely előtt – olvasási vagy betűeltérés mutatkozik a kiállítási katalógusban közölt olvasathoz képest. A latin szövegben meglévő kétségtelen betűhibákat is megtartottam, a szövegben lévő „(sic)” megjegyzések az eredeti cikkben szerepelnek.

### 2. Balogh Gyula 1897. évi cikkének szövege

Mikor ferdült el a magyar szent koronán a kereszt?

— A „Vasvármegye” eredeti tárczája. —

Sokszor volt már arról szó, hogy mikor ferdült el a szent korona keresztje.

A régiebb történetírók abban egyeztek meg, hogy ezen elferdülés azon viszontagságok között történt, melyeken a szent korona a századok folyamán keresztül ment, s legvalószínűbbnek tartották, hogy a baleset azt akkor érte, mikor bajor Ottó (1305–1308) Erdélybe igyekezvén, magával vitte, s elvesztette. Sőt még ma is vannak, akik azt vélik. (L. a Pallas Nagy Lexikonában a „Koronázási jelvények” alatt.)

Ujabbban azonban a történetírók már meghaladott álláspontnak tekintik annak bizonyítását, hogy a szent korona keresztje bajor Ottó kalandos utazása közben, leesés következtében, ferdült volna el, úgy vannak meggyőződve, hogy ezen elferdülés jóval később, s valószínűleg meglazulás következtében történt.

Ha elfogadjuk, – amint hogy el is kell fogadnunk – hogy a kereszt elferdülése bajor Ottó idejénél sokkal későbbben történt, még mindig fönmarad a kérdés, hogy hát mikor történt az elferdülés? Lehet-e annak idejét évszámmal megjelölni?

Vasvármegye levéltára kegyelettel őriz egy régi olajfestésű képet, mely a szent koronát ábrázolja, s mely nemcsak azt igazolja, hogy a szent korona keresztje bajor Ottó



idejénél sokkal későbbben ferdült el, de megjelöli az évet is, melynek előtte az elferdülés létre nem jöhetett.

Képünk, 1 m. 20 cm. magas és 88 cm. 5 mm. széles aranykeretben, a közepén a szent koronának még most is aranszínben ragyogó alakját tünteti fel a lánczokkal és függelékekkel együtt. A korona körül három-negyed körben, aranyos betűkkel e fölírat olvasható. „Deus custodiat te ab omni malo.” A korona fölött Magyarország, s körülötte két oldalt és alul a hódolt tartományok: Szlavonia, Szervia, Galiczia, Bosznia, Bulgária, Lodomeria, Cumania, Horvátország és Dalmácia címere szemléltethető. Mind e címereket, s velük a szent koronát kívülről egy vörös szalaggal átvont, aranyrózsákkal tarkított babérszörny veszi körül.

A korona alatt, a lecsüngő lánczok között eme feljegyzések:

„Praga egredior. . . . . 17 Jun.	} Ao.	
Posonium ingredior. . . . 19. IX. br.		
Conservatorio reponor. . . 6. X. br.		
		1608.

Posonio movi . . . . . 19) IX. br. Ao. 1620  
 Vetosolium veni . . . . . 29) IX. br. Ao. 1621  
 Conservatorio reconducitur 29 Januar 1621.

A kép alsó részén egy arany-sárkány díszítésű tábla ezt a fölíratot mutatja: „In profectionem S. Coronae Posonio Veterosolium”, s alatta a táblán árnyékolt nagybetűkkel a következő hexameterek:

. Nona super denas lux fulsit in axe Novembris  
 Posonio dum secum Majestati movebat  
 Hungariae preciosus apex Diadema vetustum.  
 Nil vulgare sapit (mirum) vicibus quoque certas  
 Observat leges. Nam qua sub luce reductum  
Exadytis (sic) regno multum plaudente Pragenis  
 Hungaricos vidit proceres, lectumque senatum  
 Et sacros regis titulos insignia nomen  
 Transtulit in divum Mathiam rite secundum  
 Anno Millenis qui sexcentisimus atque  
 Additur octavus, festum fuit Elisabethae:  
 Hac ipsa lustris postquam conversa duobus  
 Tempora discedunt annos super addito binos  
 Posonio migrat sedem linquitque priorem  
 Arcanis amat indiciis transire novenos  
 Per numeros, quoque sic numero di non pare  
 gaudent.  
Duratum undenum suscepta profectio solem  
 Hic quoque nonus erat nec non vicesimus ortus  
 Quo Zolium vetus ingreditur fors hic quoque magnus  
 Sollicitus Corvinus erat revocare coronam  
 A manibus Frideric tuis, gentique deinceps  
 Ostentare domi veteris monumenta decoris.  
 Assertore deo casus diadema malignos.  
 Pertulit hoc victrix Geticos superavit et hostes  
 Hoc populi timere novem dominumque vocarunt  
 Qui Savum Dravumque bibunt, quos Bosnia nutrit  
Corvatiae tellus Celebris Slavonia, Sirmo  
 Rascia confinis, Lodomerus, Dalmata, cives  
 Galliciae Cumana cohors, gens Bulgara cuncti  
 Occulant propis fasces trabeasque (sic) superbas

Jura sub Hungaricae quod transivere coronae.  
 Eveniat quoque nunc foelix faustumque bonumque  
 Temporibus cedens, quando nova tecta subintrat.  
 In dubiis humana quid est prudentia rebus?  
 Te deus ipse malo custos tueatur ab omni.

Ez a kép.

Tudjuk, hogy a magyar szent korona a Bethlen Gábor által indított mozgalmak idejében, 1620-ban, Pozsonyból Zólyomvárba vitetett, hol azt annak hú őre: Révay Péter, turóczi főispán, a vár fényes lovagtermében helyezte el. Előtte a koronadrabantok álltak őrt, s körülötte a két koronaporkoláb forgolódott.

En úgy vélem, hogy szent koronánknak föntebb leírt képe azon alkalmából és azon időben készült, mikor az Zólyomban tartózkodott, vagyis 1621-ben.

Ezt bizonyítja ezen fölírata: „In profectionem s. coronae Posonio Veterosolium.” E mellett tanuszkodnak a hexametereknek eme végső szavai: „Eveniat quoque nunc, quando nova tecta subintrat” sat.

Hogy a kép csakugyan azon időben készült, amikor a szent korona Zólyomban „lakott”, abból is megállapítható, hogy míg a fölírat a szent jelvény korábbi viszontagságairól megemlékezik, a közvetlen a zólyomi időzés után bekövetkezett vándorlásáról, s utóbb Pozsonyba való visszatéréséről egy szót sem említ, mit, ha a kép a későbbi években jött volna létre, alig hagyott volna említetlenül.

Az is kétségen fölül áll, hogy a korona rajza nem emlékeztetből, nem más képről, hanem éppen úgy magáról a szent koronáról készült, mint ama felvétel, a melyhez a történetet a nagynevű Ipolyi írta meg.

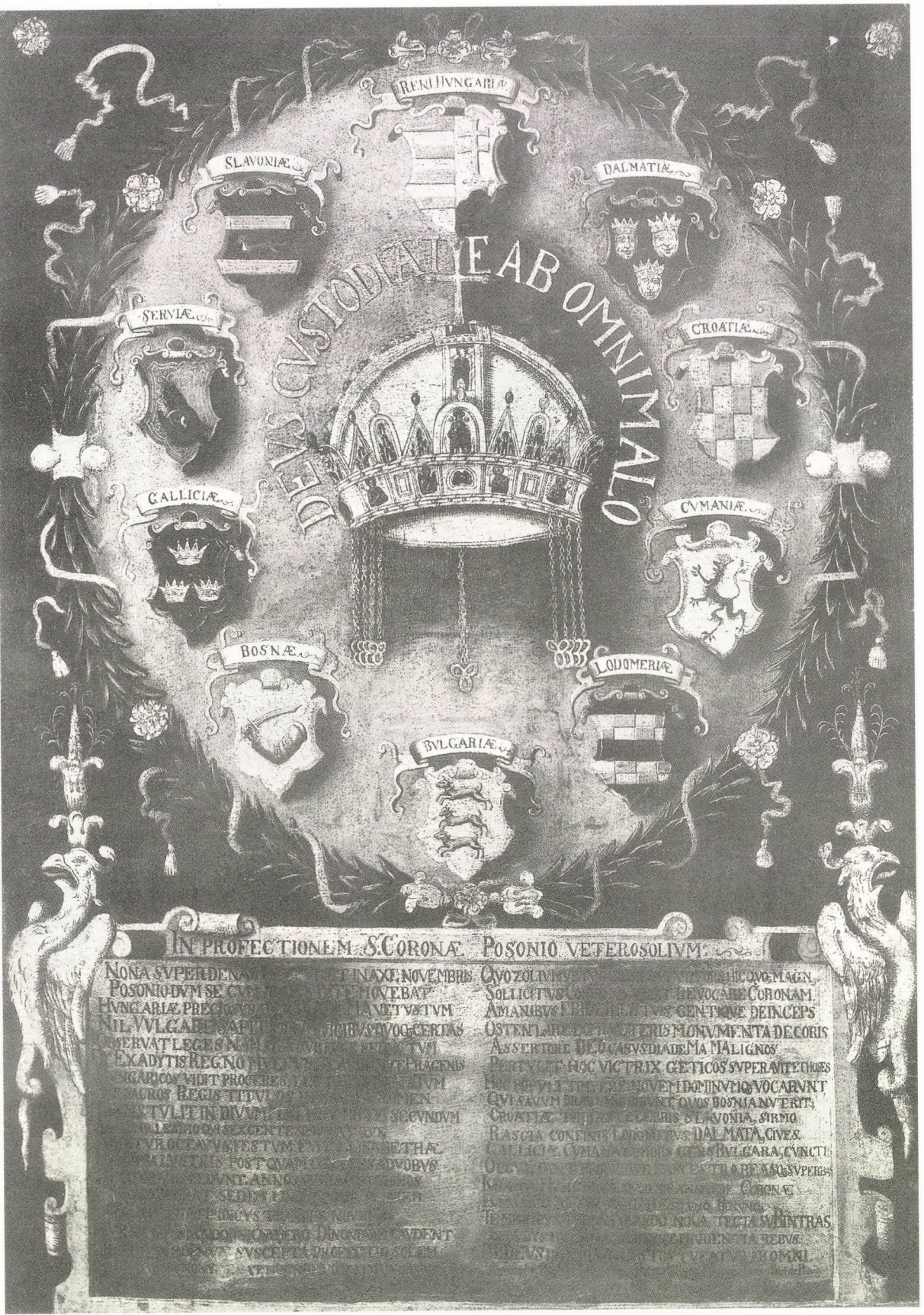
E mellett szólnak a felvétel részleteinek hűsége, s a hasonlóság, mely a koronán lévő Kristus és a többi alak, s a szent korona alakjai között létezik. Ámbár nem hallgathatom el azt sem, hogy a képen van olyan színű kő is, mely az Ipolyi felvétel koronáján más színben jelenik meg.

Némely kevésbé lényeges részlet is különbözik képünkön az Ipolyi-felvétel koronájától. Vagy talán ez is éppen képünk régisége mellett tanuszkodik, mert hiszen nem lehetetlen, hogy időközön át az egyik-másik kő kiesett és elveszett, s mással pótoltatott.

Ezen a koronaképen a kereszt nem ferdén, hanem egyenesen áll, tehát akkor még nem volt elferdülve. Mert ha lett volna, lehetetlen, hogy azt az ügyes és gondos művész, aki a rajzot készítette, s a részletek hű visszaadásánál annyi lelkiismeretességet tanusított, nem híven, vagyis egyenesen állónak rajzolta volna, mikor azt görbének látta és találta.

Az előadottakból következtetve végeredményképpen kimondhatjuk tehát, hogy a magyar szent korona keresztjének elferdülése 1621 előtt nem, de csak is ezen év után történhetett.





1. A magyar királyi korona a tartományok címereivel, 1621. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok



Ennek kimutatását pedig nemcsak a történelmi szempont követeli.

Van gyakorlati értelme is.

Festők, szobrászok gyakran vannak abban a helyzetben, hogy a magyar szent koronát kell ábrázolniuk.

Az ipar terén is gyakran fordul elő eset amikor a magyar korona képével találkozunk.

Most már ha tudjuk, hogy mely idő előtt nem és mely idő után fordult el a szent korona keresztje, abban a helyzetben leszünk, hogy azt korhűen ábrázolhatjuk.

Ha koronáról lesz szó az 1621. előtti időből, annak keresztje bizonyára csak egyenesen álló lehet, míg a ferde kereszt csak 1621. utáni ábrázolásokon fordulhat elő.

Balogh Gyula

### 3. A szombathelyi kép és a ma ismert példányok viszonyáról

Bár Balogh Gyula cikkét nem illusztrálta ábra, de pontos és részletes beszámolójából nyilvánvaló, hogy az általa leírt festmény a legszorosabb hasonlóságot mutatja a fentemlített publikációkban szereplő budapesti és trencsényi képekkel. Tehát Balogh a festmény egy negyedik – vagy mondhatjuk első – változatát ismertette, amelyet *szombathelyi példányként* fogok említeni.

A Vas Megyei Levéltárral folytatott levelezésem során kiderült, hogy a festmény jelenleg nincs már a Levéltár birtokában, és sem rá vonatkozó korábbi leltári adatokat, sem későbbi sorsára vonatkozó írásos feljegyzést sem sikerült találni, holléte tehát ismeretlen.

Ennek tudatában az első felvetődő kérdés, hogy a szombathelyi példány vajon nem azonos-e valamelyik ma ismert példánnyal, például a budapestivel.

Megtekintve a festményt, két lényeges különbség azonnal a szemünkbe ötlök: a budapesti képen a latin vers után kétsoros latin nyelvű záradék olvasható, amelyet Balogh Gyula leírása nem említ, másrészt viszont az általa ismertett kronológiai feljegyzések a budapesti képen nem olvashatók. Balogh leírása nagyon részletes és pontos, ezért gyakorlatilag bizonyosra vehető, hogy az általa leírt festményen a záradék nem volt látható. Ennek okaként felvetődhet az a feltételezés, hogy ezt a két sort a kép alsó kerete letakarta. Eleve kevésbé valószínű, hogy a keret szöveges részt letakart volna, de ezt a jelen esetben szinte teljes bizonyossággal kizárhatjuk. Ugyanis a 35 soros vers első 18 sora található a baloldali hasábon, a befejező 17 a jobboldalin. Így tehát a záradék első sora a vers 18. sorával azonos magasságban van a budapesti példányon, és mivel a vers 18. sorát Balogh leírta, ezért a záradéknak legalább az első sorát is olvasnia kellett volna. Így annak okául, hogy a záradék Balogh leírásában nincs meg, csak egy magyarázata lehetséges: nem volt rajta a szombathelyi képen, így az nem is lehet azonos a budapestivel.

A Trencsényi Múzeumban található mindkét példányon szerepel a kétsoros záradék.[7] A Múzeum Illésházy-képtárának katalógusában a koronát ábrázoló egyik festmény reprodukciója is megtalálható, amelyen szintén a vers 18. sorával egy magasságban kezdődik a záradék szövege.[8] Tehát az előzővel azonos gondolatmenet szerint e képek sem lehetnek azonosak a szombathelyi példánnyal.

## 4. Megjegyzések a kronológiai feljegyzésekkel kapcsolatban

### 4.1 Balogh Gyula leírása a szombathelyi példányról

Vizsgáljuk meg közelebbről Balogh képleírásában szereplő kronológiai feljegyzéseket. Ezekkel kapcsolatban több érdekes észrevételt tehetünk.

A hónapok nevét illetően a „Januar” és a „Jun.” rövidítés jelentése egyértelmű. A kétszer szereplő „IX. br.”-ről és az egyszer előforduló „X. br.”-ről az első pillanatban azt gondolhatnánk, hogy a szeptembernek és az októbernek a rövidítései. Ez azonban nem így van. Elolvassva a hexameterek első sorait, azt látjuk, hogy a kronológiai feljegyzések negyedik sorában szereplő eseményt, nevezetesen a koronának Pozsonyból történő elszállítását, amelynek dátumát a feljegyzések „19. IX. br. Anno 1620”-ként adják meg, a vers november 19-re teszi. Tehát a festményen szereplő „IX. br.” a november rövidítése, azaz az év római naptár szerinti első hónapjától, a márciustól számított 9. hónapé. A korona a kronológiai táblázat szerint tehát november 29-én érkezett Zólyomba, a 29. napot a hexameterek is említik. A vers szerint az utazás kilenc napig tartott. Ha nem vesszük számításba az indulás és az érkezés napját, akkor valóban kilenc teljes napot vett igénybe a szállítás.

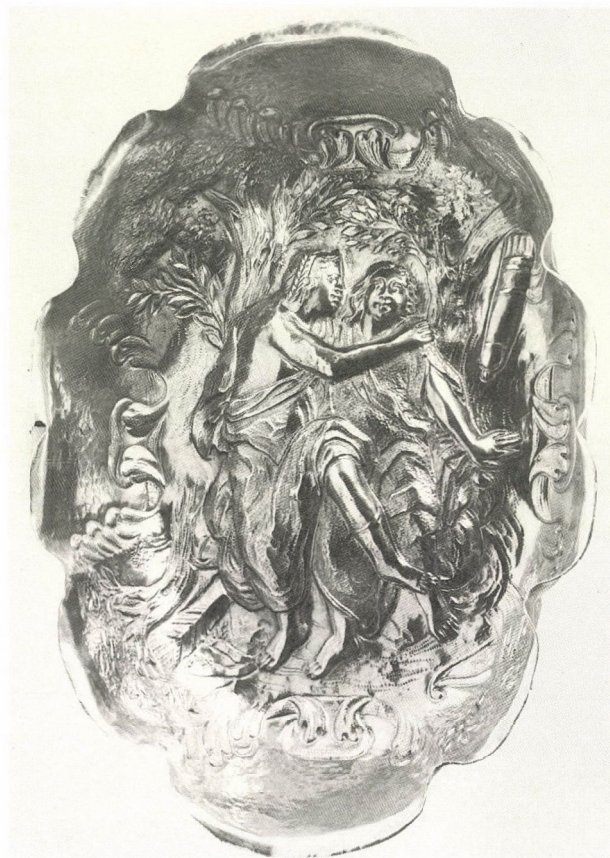
Ezért a szombathelyi példányon olvasható, a korona által egyes szám első személyben elmondott hatsoros kronológiai beszámoló pontos jelentése tehát a következő:

Prágából kiléptem	1608. június 17-én
Pozsonyba beléptem	1608. november 19-én
A Zólyom helyre elhelyeztek	1608. december 6-án
Pozsonyt elhagytam	1620. november 19-én
Zólyomba megérkeztem	1620. november 29-én
Az őrzési helyre elhelyeztek	1621. január 29-én.

Megerősíti fenti megállapításunkat a feljegyzés második dátuma. Ezek szerint a korona 1608-ban „19. IX. br.” azaz november 19-én érkezett Pozsonyba. Igaz ugyan, hogy a korona Bécsből Pozsonyba történt szállításának napjaként november 17-ét tartja számon a szakirodalom, de II. Mátyás királlyá koronázására november 19-én került sor.[9] Hogy a hamarosan koronaórré kinevezett Révay Péter is ezt az utóbbi napot tartotta megjegyzésre érdemesnek, arra a koronáról írott könyve, a „Commentarius” szövege a legfőbb bizonyíték. Ebben ezt olvassuk: „Maga a Szent Korona pedig a szent ládában lepecsételve és arany lepellel letakarva ... távozva a várból, Szent Márton templomában helyzetett el 1608 Erzsébet napján. Ő, e boldog nap, melyen láttuk, hogy a Szent Korona visszatért a hosszú száműzetésből és diadalmaskodott, meg azt is láttuk, hogy a tekintetes Mátyás fejedelem ... legérdemesebb felséges fejére került.” [10] Ebből nyilvánvaló, hogy a koronázás napját, november 19-ét tekintette Révay a korona visszatérése napjának. Ugyanilyen módon említi és dicsőíti e napot a hexameterek 6–11. sora is. És mint az alábbiakból kitűnhet, nagyon könnyen lehetséges, hogy a kronológiai feljegyzéseket maga Révay készítette 1621-ben, és ez alapján kerültek a festményre.

A feljegyzések helyes olvasata szerint a koronát őrzési helyére Pozsonyban 1608. december 6-án tették. Ez a nap két, egymással szorosan összefüggő okból nevezetes a korona története szempontjából. Ekkor fogadta el az országgyűlés a korona őrzéséről rendelkező előterjesz-





1. Jupiter és Callisto. Michael Allert, Besztercebánya, 17. század vége. Magántulajdon

Valószínűleg Allert készítette azt a kis fedeles kupát is, melynek csak mesterjegyét adta meg az árverési katalógus.[16]

Térjünk vissza a csemegéstálhoz. A mitológiai témák és különösen az istenek szerelmi kalandjait ábrázolók ritkán fordulnak elő a magyar ötvösségben. A kissé frivol kompozíciók távol állhattak a szigorú életvitelű polgárságtól és a nemesség vallásos életfelfogásától. Ha magyarországi mesterek – és nemcsak ötvösökre gondolok itt – mitológiai vagy ókori témához nyúltak, inkább a kornak és a megrendelőnek jobban megfelelő hősi jeleneteket (pl. Hercules tettei) vagy a római történelemből, illetve Bibliából vett eseményeket ábrázoltak. Ebben az esetben ezért főúri megrendelésre gyanakodhatunk. Talán egy esküvő alkalmából készült jegyajándékként, esetleg több, azóta elkallódott társával együtt egy asztali készlet része volt.

A tálon Callisto dús lombú fa alatt ül, fja a földön, tegzét a fa egyik ágára akasztotta. Jupiter – Diana alakjában – éppen átöleli, bal lábát átveti a meghökkentnek látszó Callisto jobbán. Tegze és fja a lába mellett a földön. Bár a történet ábrázolása már a legkorábbi illusztrált Ovidius-kiadásokban megjelenik, egyik sem tekinthető a tál kompozíciós előzményének. Az előzményt, érdekes módon az utrechti Paulus Van Vianen munkásságában találjuk meg. Paulus Van Vianenhez több Jupiter és Callisto tárgyú plakett kapcsolható, amelyeket hol eredetinek (saját kezűnek), hol műhelymunkának vagy korabeli, esetleg későbbi másolatnak tart a kutatás. Rudolf Verres kapcsolta először Van Vianenhez azt a berli-

ni, 20,1 cm átmérőjű ólomplakettet, amelyet tálközépéhez készült modellként határozott meg, és a mester prágai korszakának elejére, 1604 és 1608 közé datált.[17] Frederiks ezt az összes Vianennek tulajdonítható Metamorphoses-plakettal együtt 1608-ra keltezte.[18] Ugyanezt a plakettet Ingrid Weber már a műhely vagy a köre által készítettnek határozta meg és 1607–1610 közé helyezte.[19] A plakett érdekessége, hogy a háttérben ábrázolja a történet későbbi eseményét is, amelynek során Diana felfedezi fürdés közben Callisto terhességét. Paulus van Vianen több művéről készült már közvetlenül halála után gipszmásolat,[20] de hogy a kérdéses plaketről is készült volna már ekkor, nem tudom. Az ólomplakettnek mindenestre létezik egy későbbi, jelzetlen, 19 cm átmérőjű ezüstváltozata,[21] és 1995-ben árverésre került egy ugyancsak jelzetlen ezüstváltozata 13 cm átmérővel.[22] Ezen már nem szerepel a háttér jelenete és sok kisebb eltérés is észrevehető. Datálása is határozatlanabb. A katalógus csak a századot (17. század) adja meg. A beszercebányai tál ezt a kompozíciót követi, lényegesen alacsonyabb színvonalon, különösen a háttér kidolgozásában. Mentségére legyen szólva, hogy ehhez nem is állt rendelkezésére elegendő tér, de még ezt is csökkentette a tál főátlóiiban lévő nagyobb méretű karéjakat kitöltő, a jelenethez nem tartozó, zavaró hatású trébelt motívumokkal. A két főalak megoldása viszont jól sikerült. Valószínűleg egyéni leleménye mesterünknek Jupiter/Diana befönt haja. Persze, lehet, hogy ez már szerepelt azon a közvetítő plaketten vagy rajzon, amit eddig nem sikerült magtálalni, de fel kell tételeznünk a 17. század eleji Németalföld és a századvégi Besztercebánya közötti mintegy 80 évnyi idő és nem csekély térbeli távolság áthidalására. Csak találgathatunk, hogy ezt a mintát a megrendelő bocsátotta-e a mester rendelkezésére, vagy legénykori vándorlása során – a kor ötvöseinek megszokott gyakorlata szerint – összegyűjtött mintalapok között szerepelt.

Meg kell még vizsgálnunk a most ismertetett tálka és a báró Dirsztay-gyűjtemény mitológiai jelenetes tálkájának (K:102/c, illetve a fenti táblázat 3. sz.) viszonyát. A Dirsztay-gyűjtemény sorsa Mravik László kutatásaiból



2. Jupiter és Callisto. Paulus Van Vianen, Prága, 1608. Egykor Berlin, Schlossmuseum



## JUPITER ÉS CALLISTO BESZTERCEBÁNYÁN

Egyszer Jupiternek, az istenek királyának megtet-  
szett a Diana istennő kíséretéhez tartozó Callisto nim-  
fa. Ovidius az Átváltozások (Metamorphoses) II.  
könyvében a következőképpen írja le Jupiter gáláns  
kalandját:

418  
s lép a ligetbe a lány, melyet soha fejsze nem ért még.  
Itt a tegezt veszi válláról, megereszti az ív-húrt,  
és lehever, hol a zöld fű fedte a földet, a földre,  
és a fejét festett tegezén nyugtatja a nimfa.  
Látta a lányt Jupiter, hogy lankadt, senkisémet őrzi.

425  
S búa Dianának képébe meg öltöztetébe,

430 ... Jupiter ... csókot  
nyom rá, túl tüzeset, nem ahogy szűz adja a csókot.  
És a leányt ...  
átfonván, feltárja – vadul vétkezve – kilétét.  
437 ... Bizony diadallal száll föl az égbe  
Jupiter: és a leány megutál ligetet, tanú-erdőt.  
Honnan, amint tovalép, majd ott nem hagyja a tegzét  
és nyilazó íját, mit fára akasztott.[1]

\*\*\*

A történetet sokan és sokféleképpen ábrázolták. Szá-  
munkra különösen kedves lehet annak a  
Besztercebányán a 17. század utolsó éveiben készült,  
szokatlanul nagyméretű [2] csemegéstálnak a Jupiter és

Callisto-kompozíciója, amely jelenleg egy budapesti  
magángyűjteményben található. A tál mestere a beszter-  
cebányai ötvösmester, Michael Allert (Alerdt), aki a  
városi próbajegy mellé mesterjegyének újabb változatát  
űtötte:



A pomerániai Altensteinből származó Michael  
Allertet 1663. május 16-án iktatták a céhbe. A céh előtt  
ezen a napon tanúsította Friedrich Gröbner, a belső ta-  
nács tagja, Johan Müllner helybeli előkelő kereskedő és  
Hans Engler, a külső tanács tagja, hogy Allert az ötvös-  
ség művészetét kitanulta és a vándorévek alatt gyakorol-  
ta. Kijelölték számára a mesterremeket, de miután ehhez  
nem kívánt hozzáfogni, és mert nem helybeli volt, a  
remekért és a mesterasztalért, valamint mivel még nem  
töltött elegendő időt a városban legényként, összesen  
215 forint bírságot róttak ki rá, amit az új mester ki is  
fizetett. Allert Mihály jelentős szerepet játszott a céhben.  
Céhmester volt az 1685., 1687., 1690., 1692. évben. Őt  
inasa volt, közöttük saját fia, aki szintén Besztercebányán  
lett ötvösmester.[3]

Allert Mihály eddig ismertté vált művei az alábbiak-  
ban foglalhatók össze:

	Próba (idő)	Tárgy	Megjegyzés
1	K:51 [4]	Csemegéstálka, tükrében halfarkú ló	K:102/a Ernst-Aukció [5]
2	K:51	Csemegéstálka, tükrében Amor íjjal	K:102/b br. Radvánszky Béla, Sajókaza
3	K:51	Csemegéstálka, tükrében mitológiai jelenettel	K:102/c br. Dirsztayné, Budapest
4	K:51	Kanál figurális nyéllel	K:102/d Magyar Nemzeti Múzeum [6]
5	K:52 (1689)	Aranyozott fedeles kupa	K:102/e Magántulajdon, Budapest
6	K:53 (1690)	Kehely, sima nádussal, kerek talpán két cherubfejjel	K:102/f Evangelikus Egyház, Besztercebánya [7]
7	K:53 (1690)	Kehely, nádusán hosszúkás hólyagokkal	K:102/g Evangelikus Egyház, Besztercebánya [8]
8	K:53? (1673)	Kehely, nádusán cherubfejekkel	Evangelikus Egyház, Besztercebánya [9]
9	K:51	Csemegéstálka, tükrében trébelt gyümölcsökkel	Magyar Nemzeti Múzeum [10]
10	K:51	Fedeles kupa, oldalán trébelt kereskedő jelenetekkel	Magyar Nemzeti Múzeum [11]
11	17.sz. 2. fele	Fedeles kupa, trébelt köpenyén puttók fríze	Műkereskedelem, Budapest [12]
12	1680 körül	Csemegéstálka, tükrében trébelt virágokkal	Műkereskedelem, Svájc [13]
13	K:51 1680 körül	Csemegés tálka, tükrében tulipánnal	Salgó-gyűjtemény [14] Egyesült Államok
14		Kehely	Úrvölgy, rk. plébánia templom [15]



tum került elő arról, hogy a Győr megyei Felpécen született.[24]

Végezetül elfogadhatjuk az osztrák térképírás történetét összegező Johann Dörflingernek a Lipszky-térképekre vonatkozó elismerő szavait: „wahre Musterbeispiele für das hohe Niveau der österreichischen Karten-

stichkunst der Zeit”,[25] csak annyiban kell módosítanunk véleményét, hogy a metszést kizárólag pesti mesterek végezték, akik közül még hozzá az egyiknek Magyarország csak „Wahlheimatja” volt.

Rózsa György

#### JEGYZETEK

1 *Bél Mátyás*: Hungáriától Magyarország felé. Válogatta Tarnai A. Budapest 1984. Magyar ritkaságok. – *Bél Mátyás*: Magyarország népének élete 1730 táján. Válogatta Wellmann I. Budapest 1984. Történetirók tára.

2 *Pataky D.*: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 184–185. – A „Hungaria Nova” megrajzója, Mikoviny Sámuel. 1700–1750. Budapest 1987. Fordította és a kísérő tanulmányokat írta *Deák A. A.* – *Török E.*: Egy XVIII. századi magyar polihisztor, Mikoviny Sámuel. In: *Fons* 2.1995, 72–89.

3 *Rózsa Gy.*: Grafikatörténeti tanulmányok. Művészettörténeti füzetek 25. sz. Budapest 1998, 25–59.

4 *D. Szeniző P.*: A magyar folyóiratillusztráció kezdetei. In: *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve* 1953. Budapest 1954, 101–184.

5 *Pataky i. m.* 145. 1800-ban Lichtenstern után metszett Galícia-térképét nem ismeri. Vö. Országos Széchényi Könyvtár (OSzK), Térképtár TR 1575/1.

6 *Pataky i. m.* 77–80. – *J. Dörflinger* szerint (Die österreichische Kartographie im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Wien 1988. Band II.155.) osztrák térképek elkészítésében is közreműködött.

7 *Rózsa Gy.*: Czetter Sámuel. Egy magyar rézmetsző a 18–19. század fordulóján. In: *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve* 1951. Budapest 1952, 97–138. – *Saur*: Allgemeines Künstler-Lexikon, Band 23. München–Leipzig 1999, 309.

8 *Ecsedi I.*: Karacs Ferenc térképmetsző élete és művei. Debrecen 1912 – *Nagydiósi G.*: Karacs Ferenc rézmetsző-munkássága. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* 1958. Budapest 1960, 310–338. – *László G.*: Karacs Ferenc. *Studia Cartologica*, Budapest 1979.

9 *Pataky i. m.* 204–207. – *Hrenkó P.*: Prixner magyar rézmetsző térképi illusztrációi. *Geodézia és kartográfia* 50. 1998, 8. sz., 38–40. – A többi pesti mester kora vagy képességei miatt nem volt alkalmas térképmetszésre. Vö. *Nagydiósi i. m.* 333, 28. jegyzet.

10 *Polski Słownik Biograficzny*, 28. kötet, 3. füzet. Wrocław 1985, 464. A cikk xerokópiájának megküldéséért Dr. Wojciech Marcinkowski (Krakkó), a *Słownik Artystów Polskich* kéziratban lévő Prixner-cikkének másolatáért Aleksandra Bernatowiczna (Varsó) tartozom köszönettel.

11 *K. Stopp*: Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernden Handwerkskundschaften, 1–16. kötet. Stuttgart 1982–1992. PL 41. sz.

12 *Stopp i. m.* SU 1. sz.

13 *OSzK Térképtár T 6956.* – *Pataky i. m.* 49. sz. – *Dörflinger i. m.* Band.1. 69, 151.

14 *Kapossy J.*: Galicia allegóriája Maulbertschtól. *Szépművészet* V. 1944, 151–154. – *Garas, K.*: Franz Anton Maulbertsch. Budapest 1960, 365. kat. sz. 274.

15 *Stopp i. m.* CS 183 (rajzoló: Müller ezredes), CS 184. sz.

16 *G. G. Nagler*: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon, Band XIII. 295. – *A. Ilg*: Die Fischer von Erlach. Band 1. Wien 1895, 786. – Prixner ausztriai vonatkozású műveire vonatkozólag lásd még *Dörflinger i. m.* Band I. 117.

17 DISSERTATIO / PHYSICA / DE / IRIDE ET HALONE / AB / IGNATIO DOMINICO / MARTINOVICS / S.THEOLOGIAE. / AC AA.LL.PHILOSOPHIAE / DOCTORE / CONSCRIPTA / ANNO M.DCCC.LXXXI. / TYPIS VIDVAE JOSEPHAE PILLER... – *Szinnyei J.*: Magyar írók. Budapest 1902. VIII. kötet, 718. hasáb – *Frankói V.*: Martinovics élete. Budapest 1921, 214. – Az első tábla jelzése: „I.B.Martinovics del. – Prixner scul. Leopoli.”

18 DISSERTATIO / DE / MICROMETRO... AB / IGNATIO MARTINOVICS / Presbitero Archi-Dioceseis Leopoliensis, S.Theologiae, ac AA.LL./ et Philosophiae Doctore, etc. in. Reg.ac Celeb. Scient. Vniversitate / Leopoliensis Physices Professore Publico Ordinario / CONSCRIPTA / ANNO M.DCC.LXXXIV. / PESTINI, / APVD IOAN. MICH. WEINGAND ET IOAN. GEORG. KOEPEL. – *Szinnyei i. m.* 718. hasáb – *Frankói i. m.* 215. – Prixner mindkét illusztrációt jelezte, a második jelzése: „Prixner sc. Leopoli 1784.”

19 *Rózsa Gy.*: „Árpád emeltetése”. *Néprajzi Értesítő* LXXVII. 1995, 37–38. – *Szántai L.*: Atlas Hungaricus. Magyarország nyomtatott térképei 1528–1850. Budapest 1996. Hell 1. sz.

20 *Schoen A.*: Prixner és a „Mondolat”. *A Műbarát* évf. 1921, 248–252.

21 Prixner *Stopp* idézett katalógusa alapján az akkori Magyarországon még a következő városok látképes mesterlevelét készítette el: Buda (H 54. sz.; *Pataky i. m.* 206, 37. sz.), Győr (H 98. sz.; *Pataky* nem ismeri), Jászberény (H 31. sz.; *Pataky i. m.* 206, 36. sz.), Kassa (CS 67. sz., rajzoló vsz. Schrott Erasmus), Kecskemét (H 33. sz.; *Pataky* nem ismeri), Miskolc (H 40. sz., rajzoló: Norkó János; *Pataky i. m.* 205. I. 10. sz.); Nagykőrös (H 43. sz.; rajzoló: Balla Libórius; *Pataky* nem ismeri), Paks (H 70. sz.; rajzoló: Balla Libórius; *Pataky* nem ismeri), Pest (H 79–81. sz.; *Pataky i. m.* 206, 35. sz.), Szolnok (H 111. sz.; *Pataky* nem ismeri), Tamási (H 113. sz.; *Pataky* nem ismeri). – *Stopp* Karacstól a következő magyar városok városképes mesterleveleit ismeri: Békéscsaba (H 5. sz., rajzoló: Bagényi [?] József), Kecskemét (H 34. sz.; rajzoló: Szokolay Hártó János), Nagykőrös (H 44. sz.; rajzoló: Balla Libórius), Szarvas (H 104–105. sz.; rajzoló: Baginyi József). Ezek közül *Pataky* egyet sem ismer.

22 *Reisz T. Cs.*: Magyarország általános térképének elkészítése a 19. század első évtizedéből. Kéziratok kandidátusi disszertáció. Budapest 1997

23 *Plihál K.*: Térképnymtatás fémllemezről. *Geodézia és kartográfia* 46. 1994, 285–287.

24 Békés megyei Népújság, 1976. szeptember 9.

25 *Dörflinger i. m.* Band. II., 717–718.



ját kandidátusi disszertációjában.[22] A rendkívül alapos dolgozat a munka technikai részleteivel, szervezési kérdéseivel, példányszámaival, költségeivel és terjesztésével foglalkozik. Lipszky 1799. március 20-án, 1804. február 19-én és 20-án szerződést kötött először Prixnerrel, azután Prixnerrel és Karaccsal. A német és magyar nyelven fennmaradt két utóbbi szerződés grafikatörténeti szempontból ritka és érdekes forrás. A szerződéseknél a három szerződő félen kívül Schedius Lajos egyetemi professzor, Falka Sámuel, az egyetemi nyomda betűmetszője, Kilian könyvkereskedő és az ismeretlen Molnár János szerepel tanúként. A Lipszky és Prixner közötti nézeteltérések megoldása céljából kiküldött Doleviczényi László városi tanácsos is aláírta a szerződést, majd később jelentést készített a problémák megoldásáról. Lipszky pesti lakását a városi tanács fizette, Doleviczényi szereplését az indokolja, hogy a város a vállalkozást anyagilag támogatta.

Az alábbiakban a rézmetszőkkel kapcsolatos néhány kérdéssel kívánunk kissé részletesebben foglalkozni. Reisz már észrevette, hogy Pataky csak a *Mappa Generalis Regni Hungariae*-t sorolja fel Prixner (20. sz.) és Karacs műveinek (27. sz.) katalógusában, a *Tabula Generalist* nem. Megtudjuk, hogy Prixner a Bécsben számos térképet készítő Berkeny Jánost drágasága miatt nem kívánta bevonni a munkába. Valószínű, hogy Prixner Pestre költözése és a Lipszky-térkép nagy munkája miatt több, még korábban Pozsonyban megkezdett munkát kénytelen volt lemondani. A Reisz által felhasznált írott források említenek egy soproni térképet, Andrásy és Erdődi névvel utalnak egy-egy megbízásra, de több más megrendelőjéről is szó van. Nem rendelkezünk bővebb adatokkal a Zannon-térképről. Ezeket az információkat a további Prixner kutatásnak kell megoldania. Esetleg a későbbiek során még sikerül valamit kideríteni velük kapcsolatban, és így a lengyel származású, magyarrá vált művész oeuvre-je bővíthet.

Technikai szempontból érdekes az 1804-es szerződés IV. pontjának szövege: „Verbindet sich Herr Prixner nach seinem eigenen Ausdruck allen Fleiß, und alle Kunst, die Ihm nur möglich ist zu verwenden, folglich die Situation durchaus theils mit der Radier-Nadel, theils mit der Aetze, theils mit dem Grabstichel, und mit anderen Ihm bekannten Vortheilen seiner Kunst mit größter Feinheit und Fleiß durchaus zu bearbeiten und so viel möglich vollkommen und kunstvoll auszuführen.” Ebből az következik, hogy az eredmény „vegyes technika” lesz, azaz a munkában rézkarc és rézmetszet közösen szerepel, tehát az először maratott részletekre később mentek rá a vésővel. Itt meg kell jegyeznünk, hogy – a hidegtűvel ellentétben – a metszőtűvel nem a rézlap felületébe dolgoznak, csak az alapozást távolítják el, hogy a sav maró hatását kifejthesse. A vegyes technika egyébként közismerten a tájkép-műfaj sokszorosított grafikus képviselőire is jellemző. Az ábrázolás kifejezés, amely a szerződésekben szerepel, arra a folyamatra utal, amelynek során a térkép rajzát akár mechanikus módon átnyomatják, akár tűkór segítségével átrajzolják az előkészített rézlemezre.[23] A szerződésben e munka bérének a megfizetése alól mentesítik Prixnert, tehát azt Lipszky közvetlenül Karacsnak fizeti ki.

Végül, de nem utolsó sorban szólnunk kell a térkép címét hordozó kvalitásos klasszicista dekorációról. A földön ülő idős férfi és fiatal női folyamisten alakját a földművelést szimbolizáló álló leányalak kapcsolja össze a feléje girlandot nyújtó és feltehetően az állattenyésztést

szimbolizáló pásztorfiúval. A térkép címdekorációjának művészi színvonala magasabb a földmérés különböző részleteit ábrázoló jelenetekénél, amelyek a lap alján, valamint a jobb felső sarokban láthatók, és amelyek nyilván Prixnertől származnak.

A korábban már említett Galícia-térkép dekorációja hasonló jellegű, de biztos, hogy a magyarországi lap díszítésének előképéhez Maulbertschnek nem lehet köze, mivel az csak a 19. század első éveiben vált aktuálissá, a művész pedig 1796-ban meghalt. A díszítésen nincs jelzés, de a hasonló dekoratív jellegű részleteknél a szignatúra gyakran hiányzik. Ha a folyamisten kettőst Duna-Tiszaként értelmezzük, valószínűnek látszik, hogy a kompozíciót a Lipszky-térképhez rendelték meg. Művészere talán a későbbi kutatás deríthet fényt.

Ha azt kérjük, hogy Prixner miért mondta magát Hungarusnak és pozsonyinak, akkor Czetter Sámuel jelzéseire kell gondolnunk, aki Orosháziensis Hungarusnak jelezte magát annak ellenére, hogy írott dokumen-



**GOTTFRIED PRIXNER.**  
**Kupferstecher.**

*Gravirt Landkarten, Schriften, Figuren, Portraits, Landschaften, Wechsel, Signaturen, Visit-billets, auch wird alles obenerwehnte bey ihm zugleich gedruckt. Loschirt*

3. Gottfried Prixner hirdetése. Rézmetszet, Budapesti Történeti Múzeum



után,[15] sajnos pontosan nem sikerült meghatározni, hogy mikor hol volt, mivel megrendeléseket nemcsak azokból a városokból fogadott el, ahol lakott. Bécsben illusztrálta Laurence Sterne-nek a korban nagyon népszerű, Kazinczy által is fordított *Érzelmes utazás Francia- és Olaszországban* című művét és elkészítette több bécsi templom látképét.[16] Feltehetően a Lipszky-térkép munkája miatt költözött 1801-ben Pestre. Érdekes, hogy a lengyel lexikon Prixner nevét 1790-nél Pécssel kapcsolatban említi. Erről nincs egyéb adatunk, lehet, hogy elírásról van szó.

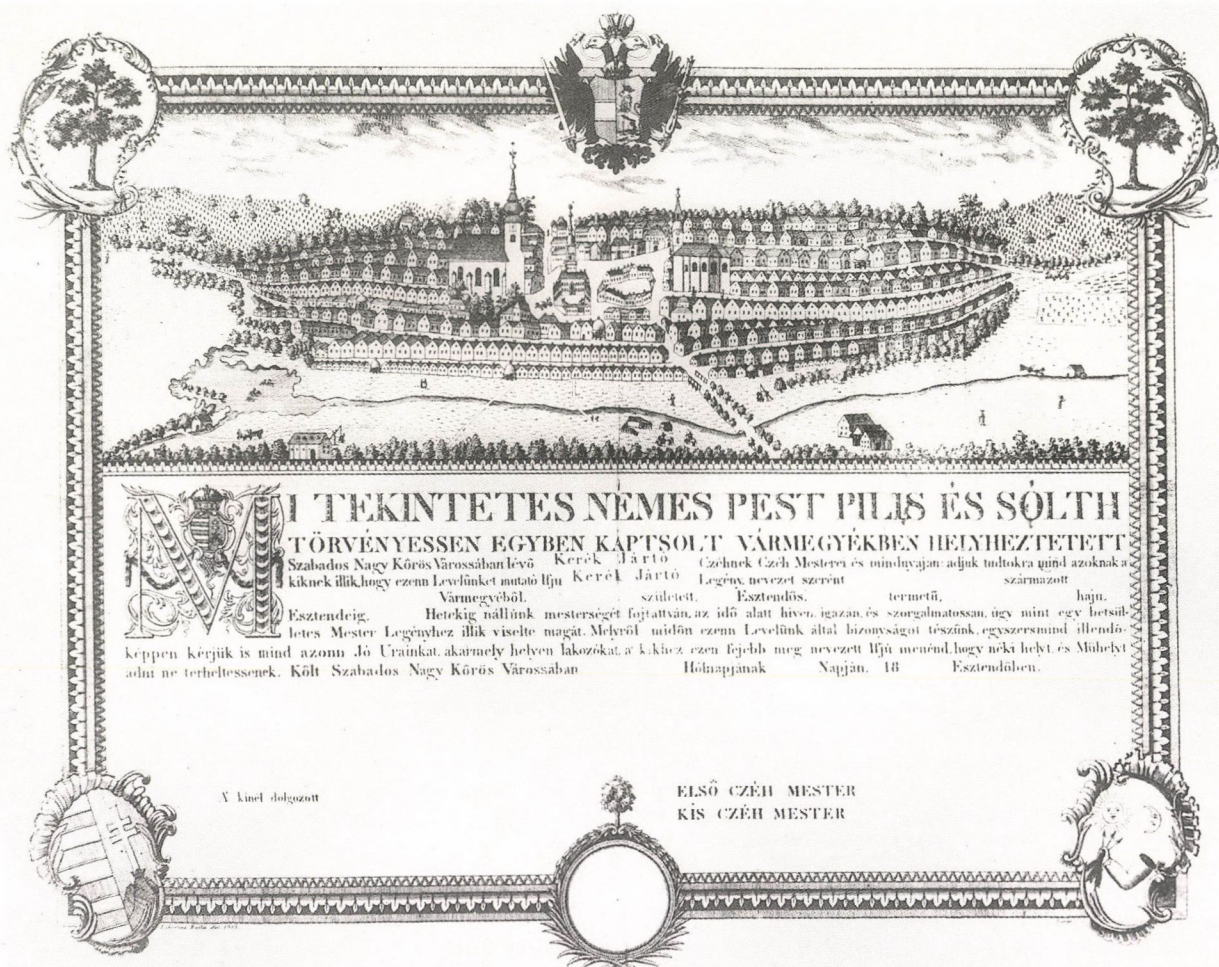
Ezen idő alatt Lembergben készült munkái közül ki kell emelnünk azokat, amelyek az akkoriban ott egyetemi tanárként működő Martinovics Ignác tudományos munkáit illusztrálják. Az egyik 1781-ben Lembergben jelent meg, és a benne található két rézmetszetet Prixner Martinovics saját rajza alapján metszette.[17] A másikat szintén két illusztráció egészíti ki. Ezek szignatúrájából hiányzik ugyan Martinovics neve, de egészen valószínű, hogy ezeket is ő rajzolta. A kis kötet érdekessége még, hogy Prixner szignatúrája 1784-ben Lembergben kelt, de a kötet ugyanabban az évben már Pesten jelent meg.[18] Ez a körülmény, valamint Martinovics és Prixner kapcsolata, amely korábban ismeretlen volt, valószínűvé teszi, hogy a magyar jakobinus mozgalom későbbi vezéré-

nek köze volt a lengyel művész Magyarországra költözéséhez.

1802-ben jelent meg történeti térképe Anonymus krónikája alapján,[19] részt vett Korabinszky János Máttyás atlaszának munkájában, és tudunk egy tervezett, de meg nem valósult pesti térképről is. Pesten megjelent hirdetése szerint térképek mellett írásmetszést, figurális kompozíciók, portrék és tájképek sokszorosítását vállalta. Ő metszette 1813-ban a hírhedtté vált *Mondolat* című röpirat címlapját, amellyel a maradiak a nyelvújítás túlzásai miatt Kazinczy Ferencet támadták meg, és amely őt mélyen megsértette.[20] Leányát 1811-ben Dunaiszky Lőrinc pesti szobrász vette feleségül. Prixner 1819. október 19-én halt meg Pesten.

A két mester kvalitásait legkönnyebben látképes mesterleveleik segítségével tudjuk összehasonlítani, az alkalmazott grafika e műfaját ugyanis mindketten művelték. Prixner varsói és lemergi városképei életszerűek, ha nem is hibátlanok, de sokkal jobbak Karacs gyermekrajzokat idéző, papírizú, lapos városainál. Persze ez esetleg az előkép rajzolójának ügyetlenségéből is következhet.[21]

Lipszky térképének sokszorosítását e két rézmetszőre bízta. A rendelkezésre álló kézirat és nyomtatott források és a lapok jelzései alapján Reisz T. Csaba végezte el a Lipszky-térképek keletkezéstörténetének rekonstrukció-



2. Nagykőrös látképe bizonyságlevélén. Karacs Ferenc rézmetszete Balla Libórius rajza alapján, 1844 (Stopp nyomán)





1. Lemberg látképe biznyságlevélen. Gottfried Prixner rézmetszete. 1786 (Stopp nyomán)

Karacs Ferenc (1770–1838) látszott a legalkalmasabbnak. A 19. század első éveiben már készített térképeket. De ő mégis csak autodidakta volt, bár mérnöki képzettsége erre a feladatára külön is alkalmassá tette. Élete későbbi részében főleg oklevélmásolatai voltak népszerűek. Pesti háza írók, tudósok és művészek közkedvelt szalonjául szolgált. Halálakor Európai Magyar atlaszából 21 lap volt készen. Miután ezeket örökösei értékesítették, a lapok később kijavított impresszummal idegen néven jelentek meg.[8]

Lipszky János Karacs Ferencel sokszorosította a térkép szöveges részeit (character), a többi rész, szakkifejezéssel a „szituáció” megvalósításával pedig egy másik Pesten működő mestert, Gottfried Prixnert bízta meg.[9] Prixnerről 1951-ben a legmegbízhatóbb életrajzot Pataky Dénes írta és ő állította össze az addig legteljesebb, 50 tételt tartalmazó oeuvre-katalógust is. Prixner Pozsonyban keletkezett szignatúráin „Hungarus Posoniensis”-ként szerepel és ennek alapján a kutatás egy részében még napjainkban is kísért az a felfogás, hogy a művész magyar származású volt. A többkötetes lengyel művészlexikon még nem jutott el a mester nevéhez. A lengyel általános életrajzi lexikon szerint Prixner lengyel.[10]

A lengyel lexikon-szöveg, a Pataky-féle életrajz és a részben azóta megismert szignatúrák alapján megkíséreljük Prixner életének Pestre költözése előtti szakaszát

rekonstruálni. Rögtön hozzá kell fűznöm azonban, hogy ez a rekonstrukció szükségképpen csak vázlatos lehet, mivel a sokat vándorolt mester megismerése alapos itthoni és főleg külföldi kutatások nélkül megoldhatatlan feladat. A lengyel lexikon is csak azt írja, hogy „valahol Lengyelországban” született 1746-ban, és nem adja meg a születés pontos idejét. A későbbi tevékenység alapján azonban magyar származása teljes bizonyossággal kizárható.

A művész valószínűleg azonos az 1773-tól Pétervárot viaszszobrászként ismert Johann Gottfried Prixnerrel, aki 1778-ban M. Dultz nevű segédjével együtt hagyta el a várost. 1780-ban Varsóban volt, innen egy 1781-es szignatúrájú, kvalitásos városképes mesterlevelét ismerjük.[11] 1786-ból egy hasonlót hagyott ránk Lemberg-ből.[12] Ebben a városban született 1784-ben leánya, Eleonóra is. 1794-ben Lembergben metszette rézre Prixner a jezsuita Josef Liesganig gondozásában megjelent, Josef von Lichtenstern rajzát sokszorosító monumentális Galícia és Lodomeria-térképet.[13] A címet körülvevő Galícia és Lodomeria allegória a szignatúra tanúsága szerint Franz Anton Maulbertsch kompozíciója nyomán készült. Az eredeti olajvázlatot ma a bécsi Belvedere Galéria őrzi, és a művész rá vonatkozó, 1792. június 24-én kelt nyugtája is ismert.[14] Az 1790-es években Bécsben és Pozsonyban hagyott nyomot maga



40 [Weszprémi] István: A' Magyar Koronáról. Bétsi Magyar Kurír 1790, 758.

41 Petrik Géza: Magyarország bibliographiája 1712–1860. Első kötet. Budapest 1888, 510. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában mindkét változatból van egy-egy példány, bár sajnos a másodikból éppen a koronát helyesen ábrázoló metszet hiányzik. E két példány könyvtári jelzetei a következők. A korábbi A változaté 526.624, a javított B változat jelzete: 550.577.

42 Holler László: A magyar korona néhány alapkérdéséről. Századok 1996, 907–964. Ezzel a kérdéssel a 912–913. oldalakon foglalkozom.

43 Holler László: A magyar korona néhány alapkérdéséről. II. Kinek készült eredetileg a magyar királyi korona? Budapest 1998, 28–30.

44 Holler (42. jegyzetben) i. m. 907–964., 3. fejezet.

45 (Révay Péter:) De Monarchia et Sacra Corona Regni Hvn-gariae... (12. jegyzetben) i. m. 141.

46 Ehrensiegel des Hauses Österreich. A kép fekete-fehér reprodukciója megtalálható: A korona kilenc évszázada. (10. jegyzetben) i. m. 53. kép. Színes reprodukciója először az alábbi kiadvány címlapján jelent meg: Holler (43. jegyzetben) i. m.

47 Buzási Enikő, aki csak a fekete-fehér reprodukciót ismerte, ezen csak két ékkövet látott. Vö.: Buzási (30. jegyzetben) i. m. 152. A színes reprodukción azonban jól azonosítható négy darab, kék színű, csepp formájú ékkő.

48 A korona kilenc évszázada (10. jegyzetben) i. m. 55. és 54. kép.

49 Huszár Lajos: Bethlen Gábor pénzei. Kolozsvár 1945

50 Christophoro Lackner: Corona Hungariae emblematica descriptio. [Lauingen] MDCXIII. [1615]. (Bár a kötet címlapján az 1613-as évszám szerepel, valójában 1615-ben jelent meg Lauingenben.) A koronaábrázolások a 38. és 39. lapokon találhatók.

51 (Lackner Kristóf:) Florilegvs Aegyptiacvs in agro Sempromniensi a Christophoro Lackner i.v.d. condvctvs anno MDCXVII. Keresztúr 1617

52 (Lackner Kristóf:) Maiestatis Hvn-gariae aquila a Christophoro Lackner i.v.d. inventa, et hieroglyphica eius interpretatione levissime descripta. Anno MDCXVII Sempromnij. Keresztúr 1617

53 Buzási (30. jegyzetben) i. m. 149–158, XLVI.–XLVIII. tábla

54 Buzási (30. jegyzetben) i. m. 152.

55 Holler (42. jegyzetben) i. m. Erről a kérdésről: 908–911.

56 Holler (43. jegyzetben) i. m. 21.

57 Holler (43. jegyzetben) i. m. 28–30.

58 Veress Endre: Izabella királyné 1519–1559. Magyar Történeti Életrajzok. Budapest 1901, 332–333.

59 Veress (58. jegyzetben) i. m. 333. oldal, 2. lábjegyzet. Veress Endre a levél alábbi részletét közli: „un giglio, o cosa tale, che era un pezzo et ornamento della corona di Ungaria ... Questa particella della corona quasi miracolosamente fu salvata dal figlio dell' ultimo Re de Ungaria, quando a questo povero puttino fu levato il regno.”

60 Bagyary Simon: János Zsigmond aranykeresztje azonos volt-e a szent korona keresztjével? Századok XLIII. 1909, 53–57; Veress Endre: Szent koronánk keresztje kérdéséhez. Századok XLIII. 1909, 143–146; Bagyary Simon: Megjegyzések János Zsigmond aranykeresztje és Szamosközy életrajza körül. Századok XLIII. 1909, 313–316.

61 Kovács-Lovag (35. jegyzetben) i. m. 36, 34.

62 (Révay Péter:) De Monarchia et Sacra Corona Regni Hvn-gariae... (12. jegyzetben) i. m. 143.

63 Koch, Sándor: Die Edelsteine der ungarischen Krone. In: Insignia Regni Hungariae I. Vorträge an der wissenschaftlichen Konferenz des Ungarischen Nationalmuseums, gehalten vom 22.–24. September 1981. Budapest 1983, 145. A vonatkozó kőről a 11. sorban tesz említést.

64 Lovag Zsuzsa: Néhány technikai megfigyelés a magyar koronán. In: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. Budapest 1991, 11. kép a VII. táblán

65 Ipolyi Arnold: A magyar szent korona és a koronázási jelvények története és műleírása. Budapest 1886, 155. oldal, 1. lábjegyzet

66 Pulszky Károly: Egyveleg. Archaeologiai Értesítő XIV. 1880 [1881], 191.

67 A koronabizottság szegedi tagja. Beszélgetés dr. Koch Sándorral. Csongrád Megyei Hírlap 1981. október 27.

68 Ipolyi (65. jegyzetben) i. m.

## A KARTOGRÁFUS LIPSZKY JÁNOS ÉS RÉZMETSZŐI, KARACS ÉS PRIXNER

Amikor Lipszky János huszárszázados (1766–1826) az elé a feladat elé került, hogy hatalmas kartográfiai vállalkozásának eredményét, a korszerű tudományos színvonalú Magyarország-térképet közzétegye, a magyar kartográfia és a magyar sokszorosító grafikus művészetek együttműködése már félszázados múltra tekinthetett vissza. A fa- és rézmetszet feltalálása, majd elterjedése óta, a 16. századtól kezdve már Magyarország térképeit is grafikus úton sokszorosították, kezdetben külföldi művészek. A 18. század elejéig nem tudunk a monumentális és dekoratív hatású nyugat-európai térképek mellé magyar művészek által készített hasonló minőségű munkákat állítani. Ez a helyzet a 18. század közepén kezdett megváltozni Bél Mátyás,[1] Mikovinyi Sámuel [2] és Zeller Sebestyén [3] pozsonyi tevékenysége következtében. A 18. század végén a magyar térképeket már nemcsak rajzolni, hanem sokszorosítani is lehetett itthon.

A térképek közvetlen gyakorlati rendeltetésük mellett ekkor már nemcsak iskolai segédeszköznek számítottak. A meginduló magyar sajtó olvasóinak is kapóra jöttek a kor háborús eseményeiről beszámoló újságcikkek jobb megértéséhez. A Bécsben megjelenő magyar újságok körül kialakult egy kiváló rézmetszőkből álló csoport,

akiknek tanulmányait a szerkesztőként és nevelőként is közismert Görög Demeter támogatta.[4]

Közülük a pozsonyi születésű Junker Keresztély (1757–1841) volt a legidősebb.[5] Berkeny János 1765 körül született a Veszprém megyei Vámoson és 1822-ben halt meg Junkerhez hasonlóan szintén Bécsben.[6] Czetter Sámuel „akadémiai rézmetsző” a Győr megyei Felpécen született 1765-ben. Ő volt a 18–19. század fordulójának legjobb magyar rézmetszője. Hosszabb ideig magyarországi főurak és értelmiségiek részére, a bécsi magyar újságok és a budai egyetemi nyomda megrendelésére Bécsben dolgozott. Mivel ezen az úton nem tudta családja megélhetését biztosítani, cári hívásra Oroszországba költözött és ott is halt meg. Halála évét nem ismerjük.[7]

Mivel Lipszkyt felettesei kartográfiai tevékenysége előmozdítására Pestre helyezték, a sokszorosítás munkája érdekében legcélszerűbb volt helyi rézmetszőkhöz fordulnia. Ezt a rajzoló és a sokszorosító közötti közvetlen kapcsolat lehetősége mellett a részletek szállításának nehézsége is indokolta. A pesti rézmetszők közül erre a munkára a debreceni református főiskola diákjából a legjobb magyar írás- és térképmetszővé fejlődött



Köszönetemet fejezem ki elsősorban a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára dolgozóinak, a koronával kapcsolatos kutatásaimhoz 1994 óta nyújtott segítőkész munkájukért. – A festmény szombathelyi példányának leírására és lehetséges helyére vonatkozó kérdéseimmel kapcsolatban nyújtott készséges segítségükért köszönettel tartozom Tilcsik Györgynek, a Vas Megyei Levéltár igazgatójának, Bajzik Zsoltnak, a Vas Megyei Levéltár munkatársának, valamint a szombathelyi Berzsényi Dániel Megyei Könyvtár munkatársainak. – A Trencsényi Múzeum Illésházy-képtára katalógusának megküldését, valamint a trencsényi gyűjteménnyel kapcsolatos további felvilágosításokért a múzeum igazgatójének, Katarína Babičovánek tartozom köszönettel. A múzeummal való kapcsolatfelvételen Pandula Attila, az ELTE Történelem Segédtudományai Tanszéke adjunktusa volt segítségemre.

Esetleges reflexiókat a szerző szívesen fogad az alábbi címen: Holler László, 1386 Budapest, Pf. 998.

1 Pandula Attila: Egy XVII. századi, heraldikai témájú, magyar olajfestmény. Turul LXX. 1997, 26–28.

2 Sóllymos Szilveszter: Hozzájárulás és kiegészítés Pandula Attila „Egy XVII. századi, heraldikai témájú, magyar olajfestmény.” című, a Turul 70. 1997/1–2. számában megjelent tanulmányához. Turul LXX. 1998, 39–41.

3 A vers nem 36 soros, mint ahogy ötször is olvassuk, hanem 35 soros (a cikk 39. oldalán háromszor, 40. és 41. oldalán egyszer–egyszer említve). Nyilvánvaló sajtóhibák, hogy a korona függőli közötti feliratban nem „5 Oct”, hanem „6 Oct”, nem „29 Oct 1621”, hanem „29 Oct 1620”, valamint a magyar fordításban „1620. január 29-én” helyett „1621. január 29-én” dátumot kívánt megadni a cikk szerzője. (39. o.) További sajtóhiba, hogy Bethlen nem 1620. májusában vitte a koronát Kassára, hanem 1621. májusában (41. o.).

4 Mikó Árpád: A Szent Korona a tartományok címereivel. In: Történelem – kép. Szemelvények a múlt és a művészet kapcsolatából Magyarországon. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2000. március 17–szeptember 24. Katalógus. Szerk. Mikó Árpád–Sinkó Katalin. Budapest 2000, 426–428.

5 Balogh Gyula: Mikor fordult el a magyar szent koronán a kereszt? Vasvármegye 1897. április 18. (31. szám) 5.

6 Szilágyi Sándor: Révay Péter és a szent korona. (1619–1622) (Értekezések a történeti tudományok köréből. 5.) Budapest 1875. Ilyen árukkodó jel annak a mondatnak az ismétlése, melyet Szilágyi a korona zólyomi tartózkodásáról a 27. oldalon ír. „Már nem »lakott« ott mint Zólyomban a fényes lovagteremben, nem álltak előtte őrt a koronadrabantok, nem czirkált körülötte a két porkoláb, nem volt mellette a hű őr Révay.”

7 A trencsényi példányokra vonatkozó adatok, valamint a trencsényi gyűjtemény sorsára vonatkozó, a múzeumi katalógus tanulmányait kiegészítő információk a Trencsényi Múzeum igazgatója, Mgr. Katarína Babičová által a szerzőnek írt levélből származnak.

8 Katarína Babičová–Vlastimil Hábl–Danuta Učnicková: Ilešházi ziovci rodová zbierka obrazov. Trenčín 1998, 44.

9 Benda Kálmán–Fügedi Erik: A magyar korona regénye. Budapest 1979, 148.

10 (Révay Péter:) De Sacrae Coronae Regni Hvmgariae ortv, virtvte, victoria, fortvna, annos vltra DC clarissimae brevis commentariivs Petri de Revva. Avgvstae Vindelicorvm. M. DC. XIII. Kulcsár Péter fordítása. In: A korona kilenc évszázada. Szerk. Katona Tamás. Budapest 1979, 228.

11 Benda–Fügedi (9. jegyzetben) i. m. 149–151.

12 (Révay Péter:) De Sacrae Coronae Regni Hvmgariae ortv... (10. jegyzetben) i. m. 89–90. Magyarul: Kulcsár Péter fordítása. In: A korona kilenc évszázada. (10. jegyzetben) i. m. 229. (Révay Péter:) De Monarchia et Sacra Corona Regni Hvmgariae centuriiae septem, auctore Petro de Rewa. Francofurti. MDCLIX, 127.

13 (Révay Péter:) De Monarchia et Sacra Corona Regni Hvmgariae... (12. jegyzetben) i. m. 122–123. Benda–Fügedi (9. jegyzetben) i. m. 144–145; Bónis György: Révay Péter. (Irodalomtörténeti Füzetek 104.) Budapest 1981, 26.

14 Szilágyi (6. jegyzetben) i. m. XVIII. okmány, 57–59.

15 Szilágyi (6. jegyzetben) i. m. 23, 2. lábjeget

16 Sóllymos (2. jegyzetben) i. m. 39.

17 Babičová–Hábl–Učnicková (8. jegyzetben) i. m. 44.

18 Sóllymos (2. jegyzetben) i. m. 40. A vers első három sorának a következő fordítását adja a cikk: „Tíz felett még kilencszer ragyogott fel tengelyén a nap, amikor Pozsonyból méltósággal elindult Magyarország ősi értékes éke.”

19 (Révay Péter:) De Sacrae Coronae Regni Hvmgariae ortv... (10. jegyzetben) i. m.

20 (Révay Péter:) De Monarchia et Sacra Corona Regni Hvmgariae... (12. jegyzetben) i. m.

21 Bartoniék Emma: Fejezetek a XVI–XVII. századi magyarországi történetírás történetéből. Sajtó alá rendezte Ritoókné Szalay Ágnes. Budapest 1975, 389–403.

22 (Schwandtner, Ioannis Georgius:) Scriptorum Rerum Hvmgaricarum Veteres, ac Genuini. Tomus Secundus. Viennae 1746. A „Commentarius” szövege a 435–485, a „Monarchia” szövege a 607–837. oldalakon található.

23 (Schwandtner, Ioannis Georgius:) Scriptorum Rerum Hvmgaricarum... (22. jegyzetben) i. m. 467–468.

24 Szilágyi (6. jegyzetben) i. m. 4.

25 Bartoniék Emma 21. jegyzetben említett munkáján kívül Bónis György foglalkozott Révay történeti könyveivel: Bónis György: Révay Péter. (Irodalomtörténeti Füzetek 104.) Budapest 1981, 43–71.

26 Kulcsár Péter fordítása. In: A korona kilenc évszázada (10. jegyzetben) i. m. 224. A latin eredeti: (Révay Péter:) De Sacrae Coronae Regni Hvmgariae ortv... (10. jegyzetben) i. m. 76. Ha a figyelmes olvasó észrevételezné, hogy a festmény leírásában szereplő Galícia helyett Révay szövegében Holics olvasható, akkor megnyugtathatom, hogy ez csupán a fordítás miatt van így. A latin eredetiben Révaynál is „Galliciae” szerepel, akárcsak a festményen.

27 Raphael Hrabecius: Oratio fvnebris in solennibus exequiis spectabilis ac mag. dni. d. Petri de Reva ... Cassoviae. 1623. L. Régi magyarországi nyomtatványok II. Budapest 1983, 1287. sz.

28 Kempelen Béla: Magyar nemes családok V. Budapest 1913, 132. Kempelen közli a címer leírását is.

29 Bogyay Tamás: Kritikai tallózás a szentkorona körül. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. Budapest 1991. 31–37, IV. tábla. Az idézet a 33. oldalon.

30 Buzási Enikő: III. Ferdinánd mint magyar király. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. Budapest 1991. 149–158, XLVI–XLVIII. tábla. Az utalás a 155. oldal 22. lábjegetében.

31 Hadi és más nevezetes történetek. III. szakasz. Bécs 1791

32 Kulcsár Péter fordítása. In: A korona kilenc évszázada (10. jegyzetben) i. m. 223–224. A latin eredeti: (Révay Péter:) De Sacrae Coronae Regni Hvmgariae ortv... (10. jegyzetben) i. m. 75–76. A „Szent Szűz Mária [képmása]” eredetije Révay szövegében: „imago ... Diuae Matris Virginis”.

33 (Révay Péter:) De Monarchia et Sacra Corona Regni Hvmgariae (12. jegyzetben) i. m. 143–144.

34 (Révay Péter:) De Sacrae Coronae Regni Hvmgariae ortv... (10. jegyzetben) i. m. 81. lapon kétszer is. (Révay Péter:) De Monarchia et Sacra Corona Regni Hvmgariae... (12. sz. jegyzetben) i. m. 150. lapon kétszer is.

35 Kovács Éva–Lovag Zsuzsa: A magyar koronázási jelvények. Budapest 1980, 27.

36 Bogyay Tamás: Über die Forschungsgeschichte der Heiligen Krone. In: Insignia regni Hungariae I. Budapest 1983, 66. A részlet a szerző saját fordításában: Bogyay (29. jegyzetben) i. m. 32.

37 Bogyay (29. jegyzetben) i. m. 31–37, IV. tábla. Révay munkájának hiteltelenségével a 32–34. oldalakon foglalkozik. Az idézet a 33. lapról való.

38 Decsy Sámuel: A magyar szent koronának és az ahhoz tartozó tárgyaknak története. Bécs 1792

39 Bogyay (29. jegyzetben) i. m. 33.



sodik felében történt. Miután Mátyás főherceg, némi katonai erő felvonultatásával elérte, hogy testvére, Rudolf lemondott a magyar koronáról, és a koronát magát Prága mellett ténylegesen is birtokba vette – lásd a vizsgált festményeken olvasható kronológiai feljegyzéseket –, azt magánál tartotta és Bécsbe vitette. Onnan Mátyás koronázásához hozták el 1608. november 17-én. Amint Révay Péter a „*Monarchiá*”-ban említi, [62] II. Mátyás cseréltette ki a koronán lévő hátsó ékkövet arra a mélykék, hatszögletű, fazettásan csiszolt zafírra, [63] amely ma is rajta látható. Ebben az ékkőmezőben eredetileg egy ovális, az ékkőmezőt függőleges irányban kitöltő ékkő volt, – minden bizonnyal zafir –, olyan, mint a korona jobboldali és baloldali legszélső ékkőmezőiben jelenleg is helyet foglaló ovális zafírok. Ez egyértelműen megállapítható az eredeti foglalat nyomából, amely a jelenlegi ékkő és foglalatának leszerelése után az ékkőmezőben jól látható. [64]

A következő évszázadok során több kisebb változtatásra, javításra került sor, melynek pontos részleteit nemigen ismerjük. Így például 1867. március 26-án a korona Müller Lajos pesti aranyműves által „hozatott tökéletesen helyre”, de a javítás mibenlétéről nem maradt fenn leírás. [65]

1880-ban a Magyar Tudományos Akadémia kérésére körültekintő vizsgálatot végeztek a koronán. Említést érdemel, hogy a szemből nézve baloldalon, az előlről számított harmadik függőben ekkor az egyik ékkő hiányzott. [66] Ezt azóta pótolták, de hogy ez mikor történt, az kétséges. Koch Sándor, aki drágakőszakértőként résztvevője volt a korona 1938. évi és 1978. évi vizsgálatának is, 1978-ban azt nyilatkozta egy interjúban, hogy 1938-ban nagy meglepetésére a korona valamely függőjének egyik ékkőve helyén pecsétviasz volt. [67] Sajnos Koch 1938. évi jelentése nem került nyilvánosságra, és a kézirat 1945-ben elveszett. Amennyiben erre a tényre pontosan emlékezett vissza, akkor az 1880-ban leírt hiányról lehet szó, amelyet tehát 1938 előtt ékkővel nem pótoltak. Valamelyest bizonytalanná teszi az információ hitelességét, hogy Koch Sándor ugyanebben a riportban azt mondta, hogy ennek az egykori hiánynak a helyén 1978-ban egy „méregzöld malachitot” látott. Azonban a korona függőiben lévő 27 ékkő közül csak egyetlen egy zöld színű van, ez a baloldali leghát-só függőben lévő türkiz, s ez a kő már 1880-ban is ugyanitt volt. Valószínűleg tehát erre a türkizre nem emlékezett Koch, s azt hitte, hogy ezzel helyettesítették az általa 40 évvel korábban látott hiányt. Összeségében tehát nagyon valószínű, hogy a függőben egykor még hiányzó almandin pótlása volt a legutolsó változtatás a koronán.

#### 10. Az 1621. évi festmény koronaábrázolásáról

Visszatérve a magyar koronát ábrázoló 1621-ben készült festményhez, a korona változásainak története szempontjából pontosan azok a részletek bírnak jelentőséggel, amelyek eltérnek a mai állapottól. Ezek közül a kereszt egyenes állása ragadta meg leginkább Balogh Gyula figyelmét, ami a közvélemény számára egy évszázaddal ezelőtt ugyanúgy a legérdekesebb kérdésnek számított, mint ma is.

A koronát ábrázoló festményre vonatkozó egyik megjegyzése a következő: „... nem hallgathatom el azt sem, hogy a képen van olyan színű kő is, mely az Ipolyi felvétél

koronáján más színben jelenik meg.” Itt Ipolyi Arnold 1886-ban megjelent könyvéhez mellékelte színes litográfiaira utal, amely a korona minden addiginál pontosabb, színhelyes képét nyújtotta. [68] A budapesti példányon is látunk ilyen színeltérést. A korona abroncsán a középső ékkőtől jobbra és balra elhelyezkedő, téglalap alakú almandin kövek színe a valóságban barna, a festményen azonban sárgának látjuk őket. Talán a szombathelyi példányon is pontosan ugyanez a színeltérés volt látható. Mivel az ábrázolások alapján nagyon valószínű, hogy a ma látható almandinok már a 17. században is a helyükön voltak, ezért a festmény színhelyesség szempontjából nem tekinthető tökéletesnek.

Talán a legérdekesebb információ, melyet a festmény a korona történetéről nyújt, hogy a koronán elől elhelyezkedő, áttetsző zománcokat magába foglaló pártaelemek közül a szemből nézve baloldali legszélsőn egy *cseppalakú, kék színű ékkövet láthatunk*. A budapesti példányon ez az ékkő a többinél feltűnően nagyobb és mivel ezen a képen a korona jobb oldalán a háttér nagyon sötét, ezen az oldalon nem látható a legszélső pártaelem feletti ékkő. A reprodukción látható trencsényi kép színei azonban frissebbek, világosabbak, és ott a jobb oldalon is jól látható ez az ékkő. Ezen a képen a legszélső ékkövek mérete jól illeszkedik a többihez.

Úgy vélem, éppen ezek a szélső ékkövek tértek el a szombathelyi példány koronaképén is az Ipolyi Arnold könyvéhez mellékelte színes ábrától, amely alapján Balogh Gyula ezt írta: „Némely kevésbé lényeges részlet is különbözik képiünkön az Ipolyi-felvétel koronájától. Vagy talán ez is éppen képiünk régisége mellett tanuskodik, mert hiszen nem lehetetlen, hogy időközön át az egyik-másik kő kiesett és elveszett, s mással pótolattott.”

Jelenleg ugyanis egy-egy gyöngy található a két szélső pártaelem felett. Sőt, gyöngyök voltak ott már 1790-ben is, miképpen az ekkor készült és az előzőekben említett koronakép mutatja. Sajnálatos módon a 16. század közepéről származó miniatúra a boltíves elemeken nem mutat sem ékkövet, sem gyöngyöt, ezért arra is gondolhatnánk, hogy ebben az időben ezek dísztelenek voltak. Azonban sokkal valószínűbb, hogy a miniatör ezeket a részleteket elhagyta. A két második pártaelem esetében ezt megindokolja az a tény, hogy a rózsaszínű ékkövek nem látszottak volna a bíborszínű koronabélés előtt.

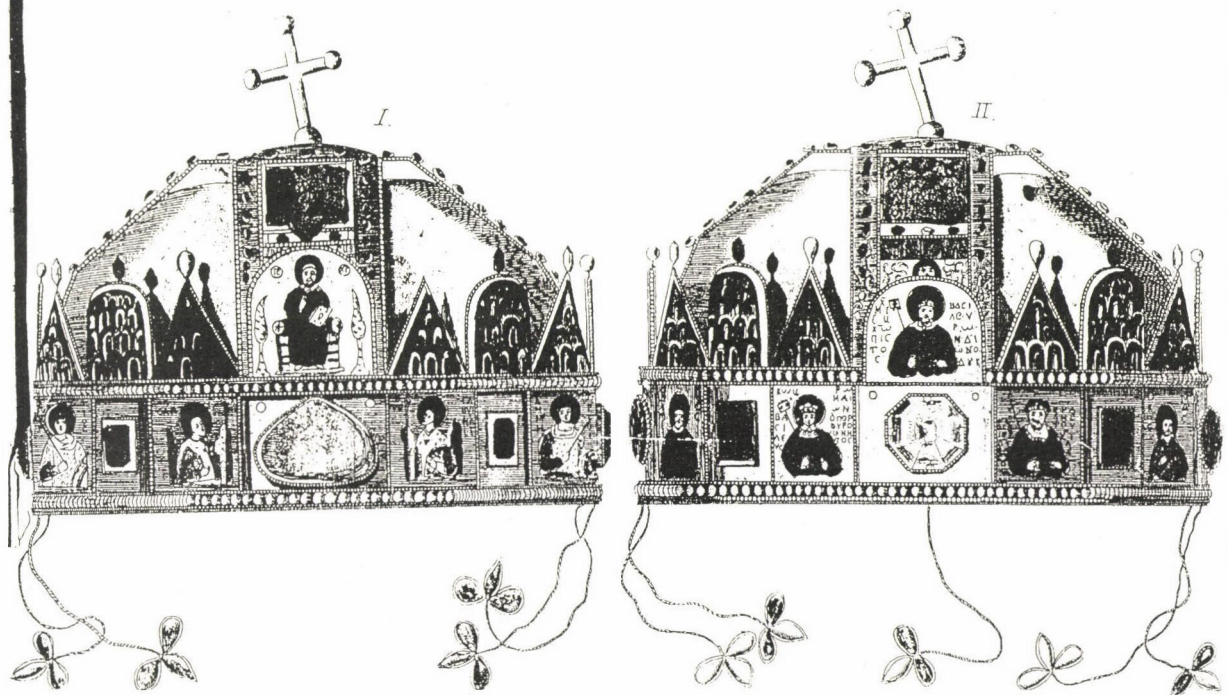
A korona szimmetriája, a tervezés szigorú rendje alapján joggal gondolhatjuk, hogy az elől lévő mind a kilenc pártaelem, továbbá a hátul lévő boltíves foglalat felett is eredetileg ékkövek helyezkedtek el és a tíz hely egyikén sem volt gyöngy. E feltételezésünket alátámasztja az 1621. évi állapotot mutató festmény.

Így is marad azonban megválaszolatlan kérdés a szélső pártaelemek feletti díszekkel kapcsolatban. Az egyik, hogy mikor kerültek fel a jelenlegi gyöngyök, és egy másik kérdés, hogy milyen célt szolgáltak eredetileg a csak ezen pártaelemek foglalatának felső részén jelenleg látható furatok.

Befejezésül megállapíthatjuk tehát, hogy a magyar koronát ábrázoló 1621. évi festmény nemcsak eszmetörténeti és heraldikai szempontból érdekes, hanem dokumentumértékű a koronán végzett ötvöstechnikai változtatások és javítások tekintetében is.

Holler László





*I. Magyar Szent Korona homlokati részének valószínű leírás-előfűzete II. Magyar Szent Korona hátújsó részének valószínű leírás-előfűzete*

6. Decsy Sámuel 1792-ben kiadott könyve első változatának a valóságtól eltérő koronaképe

ban, a korona Magyarországra kerülése előtt került sor ezeknek a sérüléseknek a kijavítására, többek közt a két bizánci császár képének egy másik koronáról erre a koronára történt átszerelésére.[57]

Azt követően, hogy 1463. július 24-én, vasárnap délután Hunyadi Mátyás magyar király megbízottai átvették a koronát Bécsűj hely kapujában III. Frigyes német-római császár megbízottaitól és Sopronba vitték, sorsa meglehetősen pontosan ismert: az elmúlt 537 évben nagyon sokszor a magyar történelem eseményeinek középpontjában állt. Sok hányattatása ellenére az elmúlt fél évezredben viszonylag kevés változtatáson ment át. Ezek közül néhányról tudomással vagy legalábbis feltételezéssel bírunk.

Az egyik ilyen esemény 1551. július 21-ét közvetlenül megelőzően történt. Ezen a napon adta át ugyanis Izabella magyar királyné, Szapolyai János özvegye Fráter György diplomáciai közvetítésének eredményeképp a Ferdinándot képviselő Castaldo tábornoknak a koronát és a koronázási jelvényeket. Több forrás is alátámasztani látszik azt, hogy ezt megelőzően a királyné letörte a korona egy részét, s mintegy talizmánként gyermekének, János Zsigmondnak adta. Veress Endréé az érdem, hogy Izabella királyné életéről szóló munkájához végzett forráskutatásai közben figyelemre méltatta azt a két nyomtatott lengyel és azt az egy kéziratolt olasz forrást, amelyek erre a tényre látszanak utalni.[58] Legfontosabb az az 1610. április 26-án Prágában kelt levél, amelyet Farnese piacenza-parmai herceghez írt követe, Tommaso Roncaroli. Ez a levél említést tesz egy valaha a magyar

királyi koronához tartozó „liliom alakú ékszerről”, s leírja, hogy a fogva tartott Báthory Zsigmond, az egykori erdélyi fejedelem, gyóntatója rábeszélésére ezt az ékszert II. Rudolf császárnak ajándékozta.[59]

Mivel egyes történeti források említést tesznek János Zsigmond egy bizonyos aranykeresztjéről, ezért kutatók különböző feltételezéseket fogalmaztak meg azzal kapcsolatban, hogy ez a kereszt milyen ötvösművel lenne azonosítható, s emiatt több furcsa elképzeléssel találkozunk a szakirodalomban. Ezek egy részét Veress Endre megcáfolta, de maga sem maradt teljesen mentes ilyen feltevésektől. Évekkel később polemizálni kényszerült egy, a megalapozott gondolatait is bagyarságokkal cáfolni próbáló kutatóval szemben.[60]

Ha megfigyeljük a korona függőinek végén lévő, három-három ékkövet tartalmazó díszet, azt liliom alakúnak is mondhatjuk, de egyúttal keresztre is emlékeztet. Hasonló, három levélből álló, liliom vagy akár kereszt alakúnak mondható díszet láthatunk a magyar királyi koronán ábrázolt mindkét bizánci császár koronáján is, amelyek mintha a koronák hátsó részéről emelkednének ki.[61]

A korona hátsó boltíves zománcképe foglaltának tetején látható sérülés alapján könnyen elképzelhető, hogy e foglalat tetején egy három ékközből álló díszítés lehetett. Ezért lehetséges, hogy a liliom alakú ékszer, amilyent a prágai levél említ, valóban a magyar királyi korona része volt egykor.

Gyakorlatilag biztos tudomásunk van egy, a koronán végrehajtott jelentősebb módosításról, amely 1608. má-



azért is figyelemre méltó, hiszen miniatűréről van szó. Itt a Jézus Krisztus-kép, sőt az arkangyalok és a katonaszentek képei is azonosíthatók. Az ábrázolás apró pontatlanságai közé tartozik, hogy csak három-három függőt mutat, a koronán lévő kereszt a magasságához képest kissé túl széles, az elől közepén lévő ékkő alakja háromlevelű lóherére emlékeztet, holott a valóságban a körvonal a töréspont nélküli, valamint a párta öt boltíves eleme feletti díszeket nem mutatja.[47] Erre a miniatűrúra a későbbiekben visszatérek.

Hogy Révay könyvének megjelenésekor a bécsi udvar rendelkezett valóságos koronáábrázolással, annak igazolására elegendő, ha II. Mátyás 1609-ben vert tallérján látható, a koronának a kicsiny méretek ellenére nagyon pontos ábrázolására, valamint Lucas Kilian 1610-re datált, II. Mátyást a magyar koronázási jelvényekkel ábrázoló rézmetszetének koronaképe utalok.[48] Összehasonlítva ezeket az ábrázolásokat Révayéval, bizonyosra vehetjük, hogy az utóbbi emlékezetből készült. A következő évekből a korona jó ábrázolását találhatjuk nemcsak II. Ferdinánd 1618-as kibocsátású érméjén és III. Ferdinánd 1625. évi koronázási emlékérmén, hanem az általunk vizsgált festménnyel nagyjából egyidőben, Bethlen Gábor által veretett pénzekben is.[49]

Másfelől azonban tartozunk az igazságnak azzal, hogy megemlítsük: a Révayval közel egyidőben, Lackner Kristóf által kiadott könyv koronaképe éppen csak körvonalaiiban emlékeztet a magyar királyi koronára; a korona szimbolikájában elmerülő szerző a részleteket illetően teljesen elszakadt a valóságtól.[50] Lackneré az a kétes értékű dicsőség, hogy a korona hátoldalaról készült

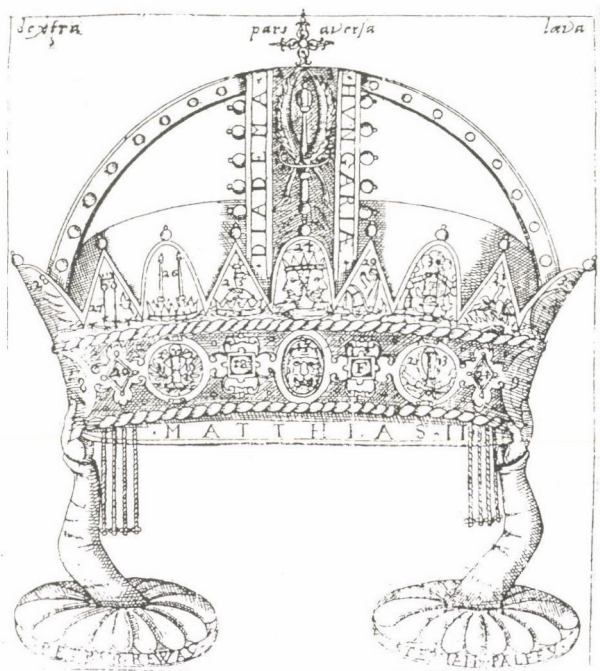
legkorábbi ábrát az ő munkájában találjuk, sajnos azonban ez nem más, mint a szemből nézet körvonalrajzának megismétlése, és nincs köze a korona valódi képéhez. Lackner egyik kedvelt területe volt a címerszimbolika; kiadott emlémasztóárt,[51] valamint Magyarország, Sopron, és Napragi Demeter, kalocsai érsek címerének emblémamagyarázatát is megjelentette.[52]

A magyar korona valósághoz elég közeli ábrázolását találjuk egy III. Ferdinándot ábrázoló egészalakos festményen, amely Justus Sustermans munkája 1626-ból.[53] Ez érdekes példa arra, hogy nem mindig magától értendő, hogy egy ábrázolás valamilyen jellegzetessége, amely eltér a jelenlegi állapottól, az ábrázolás pontatlanságára vagy a tárgyon eszközölt változtatásra utal-e. A festményt ismertető Buzási Enikő ugyanis ez utóbbit feltételezi. Ezt írja: „A Pantokratőr-lemez fölött – amely a festményen a félköríves csúcsdíszekkel azonos nagyságú – a két apostolfigura ugyanis teljes egészében látszik. A kép így esetleg még azt a teljesebb állapotot mutatja, amelyet a szakirodalom feltételezett.” [54] Ez a feltevés nem indokolt. A koronaképen ugyanis súlyos aránytalanságokat találunk. Az a broncs magassága alig több, mint harmada a háromszög alakú magasabb pártaelemeknek, holott a valóságban körülbelül egyformák. A pártaelemek magasságának különbözősége a képen nem látszik, egyforma magasnak tűnnek. A szélességük is aránytalan. Feltételezhető, hogy a művésznek csak rövid idő állt rendelkezésére, hogy az eredetiről vázlatot készítsen, s ezért semmilyen részlet tekintetében nem tarthatjuk a képet megbízható ábrázolásnak.

Amint az előzőekben említettem, 1790-től kezdve már nagyon pontos ábrával rendelkezünk a koronáról, amelynek állapota – kivéve a szemből nézve jobboldali legmagasabb pártaelem feletti ékkő hiányát – gyakorlatilag megegyezett a mai állapottal.

Coronae Hungariae.

39



5. A korona hátulnézeti fantáziaképe Lackner Kristóf 1615-ben megjelent könyvéből

## 9. A koronán eszközölt változtatásokról

A korona történetének legkorábbi századaiból nem maradt fenn olyan ábrázolás, amely egyértelműen azonosítható lenne a magyar királyi koronával. Ezért létrejöttének és a rajta végrehajtott legkorábbi változtatásoknak a történetét a korona jelenlegi állapotának gondos megfigyelésével és az ötvöstechnikai eljárások figyelembe vételével a jelenlegi állapotból levont logikus következtetések alapján tudjuk rekonstruálni.

Például ilyen megfigyelés a koronán észlelhető néhány szándékos aszimmetria: az alsó részen elől középen látható ékkőmező nem pontosan a boltíves Jézus-kép alatt helyezkedik el, hanem szemből nézve jobbra eltolva mintegy 4,5 mm-rel. Hasonló irányú eltolódás észlelhető hátul is. Egy ettől független, de az elsővel azonos irányú és mértékű eltolódás észlelhető a jobboldali eredeti hátsó függesztőszem elhelyezésében is. Kizárva más, elvileg lehetséges magyarázatot, ezek a megfigyelések – álláspontom szerint – kétséget kizáróan ahhoz a következtetéshez vezetnek, hogy a korona felső része korábban készült, és az alsó részt a felső résznek egy koronába történő befoglalásának céljára készítették.[55] Ennek az összetett koronának a készítése idejét különböző művészettörténeti és történeti megfontolások alapján 1081-re teszem.[56] A korona jelentős sérülései, a felső rész ívelt lemezeinek a megroppanása és az eredeti két hátsó kép kicserélését szükségessé tévő sérülés véleményem szerint a 12. században történt. Ezt követően még Bizánc



tes koronaleírására alapozva azt feltételezik, hogy a 17. század elején nem a jelenleg is a koronán lévő, Michael Dukas bizánci császárt ábrázoló zománckép volt a korona hátsó boltíves foglalatában. Révay leírása azonban ugyanúgy nem elfogadható alap ennek feltételezésére, mint ahogy a könyv illusztrációjául szolgáló metszet sem jogosíthat fel senkit annak feltételezésére, hogy a korona ekkor nagy mértékben eltért a ma ismerttől. Bogyay Tamás ezt a gondolatot így fogalmazta meg 1981-ben: „(Révay Péter) leírása épp oly messze áll a valóságtól, mint művének Wolfgang Kilian metszete illusztrációja. Mindkettő jellemző példája a barokk szemléletnek, amely az ideát, a jelképi tartalmat fontosabbnak tartotta a fizikai valóságnál.” [36]

A Révay leírására támaszkodó, azt abszolút megbízható forrásnak tekintő véleményekkel szemben Bogyay egy évtizeddel később még erőteljesebben és részletebben fejtette ki álláspontját. Véleményének summája: „Az 1600-as évek humanista műveltségű társadalmi elitje az eszmei tartalmat tartotta lényegesnek, nem pedig a látható, kézzel fogható, mondhatnánk hétköznapi valóságot.” [37]

Itt jegyzem meg, hogy akik Révay leírását teljesen hitelesnek tartották, nézetük alátámasztására hivatkoztak Decsy Sámuel 1792-ben megjelent munkájának [38] egy mondatára is, amely szerint a hátsó zafír „felett vagyon a' boldogságos szűznek képe helyeztetve.” A lelkiismeretes Bogyay Tamás hiába kereste ezt a kitélt Decsy könyvében. [39] Ennek oka a következő. Decsy Sámuel, „a' józan és orvosi tudományoknak doctora” minden hozzáférhető forrást a legjóhiszeműbben felhasznált könyvének összeállításakor, s mindezeket az információkat megfelelő kritika nélkül dolgozta bele munkájába. Például az előbb említett szembőlnézeti koronaábrázolást, Wespérmi István képfelirat-olvasatait [40] és Lackner Kristóf alább említett művének koronaképét kombinálta össze, hogy a korona legteljesebb szimmetriájának feltételezésével megalkossa annak hátulnézeti képét. Ennek a következménye egy olyan ábra lett, amelyen ugyanolyan pártaelemek láthatók, mint a szembőlnézeti képen: ez nyilvánvalóan roppant súlyos hiba. Amikor Decsy rájött arra, hogy a könyvében közölt hátulnézeti kép teljesen abszurd, elhatározta, hogy javított kiadást tesz közzé. Ebben nemcsak a koronát hátulnézetben ábrázoló metszetet cserélte ki, hanem néhány további módosítást is végrehajtott a szövegen, ezzel kijavítva annak bizonyos hibáit. Ebben a módosított változatban már természetesen elmaradt a „boldogságos szűz képére” utaló mondat is. A javított kötet változatlan címlappal jelent meg, nem jelölve a módosított kiadás tényét. Talán azért, mert lehet, hogy a hibás képet tartalmazó változathoz csak nagyon kevés példány került ki a nyomdából és a többit bezúzatta. A két változat létét eddig – legjobb tudomásom szerint – sem a korona szakirodalma, sem a könyvészeti irodalom nem tartotta számon. [41]

Bogyay érvelése pusztába kiáltott szó maradt, és az elmúlt évtizedben is hangzottatták nézeteiket azok, akik szerint valamikor – Révay idejében vagy még jóval korábban –, a korona hátsó boltíves foglalatában „Szent Szűz Mária” képe volt, és ebből messzemenő és meszeszerű következtetéseket vontak le.

Hogy ez a feltételezés minden valóságálapot nélkülöz, megpróbálom a korábbiaknál egyértelműbben igazolni, éppen Révay leírásának ellentmondásossága alapján. Ugyanis a koronára pótlólagosan felszerelt két zománckép Michael Dukas császárt és fiát, Konstantinost ábrázolja. Pontosan csak erről a két zománcképről mutatható ki, hogy eredetileg nagyobbak voltak, mint a jelenlegi foglalatuk. [42]

Ezt a két képet nyilván egyidejűleg szerelték fel a koronára, két másik, – álláspontom szerint súlyosan megsemmisült – kép helyére. [43] Rajtuk kívül még egy földi uralkodó, „Geobitzas, Türrkia hívó királya” látható a koronán, akinek I. Géza magyar királlyal való szokásos azonosításával szemben egyébként számos érvet lehet felhozni. [44]

Próbáljuk meg komolyan venni, és szó szerint elfogadni Révay leírását a koronáról. Ebben a leírásában „keresztény császárok”-ról van szó, ezért a két császárképnek már Révay idejében is a koronán kellett lennie, beleértve a Michael Dukast ábrázoló képet is. Ez utóbbi boltíves alakja miatt máshol nem lehetett ezen a koronán, mint jelenlegi helyén: Jézus képével átellenben. Így tehát ezen a helyen nem lehetett egy másik zománckép.

Még egy további bizonyítékot szolgáltat Révay „Monarchiá”-ja. Ebben a szerző említést tesz arról, hogy „Konstantinos képe és neve” rajta van a koronán. [45] Mivel Révay egy szóval sem utal arra, hogy ez a kép koronaöri megbízatása idejében került volna a koronára, – ez meglehetősen valószínűtlen is lenne –, tehát már a „Commentarius” írásának idején is ott kellett lennie. Mivel a két császárképet bizonyosan egyszerre szerelték fel, így a Konstantinos képére történő későbbi utalás további bizonyíték arra, hogy Michael Dukas képe volt a korona hátsó boltíves foglalatában már Révay első művének írásának idején is.

Ezért tehát nincs semmi alap annak feltételezésére, hogy „Szent Szűz Mária” képe Révay idejében a koronán lett volna, vagy akár arra, hogy annak korábbi ott létére Révaynak bármiféle megalapozott ismerete lehetett volna.

#### 8. A korona néhány 16–17. századi ábrázolásáról

Miután megállapítottuk, hogy Révay könyvének ábrázolása alkalmatlan a korona változásainak rekonstruálásához, vizsgáljuk meg, hogy milyen esetben várhatunk egy koronaábrázolástól hasznos információt a koronán végrehajtott változtatás vagy javítás időpontjának tekintetében.

Ez csak akkor lehetséges, ha az eredeti tárgy után készült, pontos és részletes ábrázolásról van szó. Tehát először is azt kell eldöntenünk, hogy egy bizonyos kép elkészítéséhez a művész számára a korona közvetlenül rendelkezésre állt-e, volt-e elég ideje pontos rajtot készítenie róla, vagy csak vázlat készítésére volt lehetősége, esetleg teljesen az emlékeztérére kellett hagyatkoznia. Természetesen egy pontos rajzról készült másolat is lehet nagyon informatív, bár általában a másolás során a kép pontossága romlik, a részletek torzulnak. Minél pontosabbak a korona fő részeinek arányai a képen, minél precízebb a ma is a koronán lévő részletek ábrázolása, annál inkább fogadjuk el valósághűnek az ábrázolást olyan részletek tekintetében is, amelyek az idők során változtak.

A koronát pontosan ábrázoló festményekről, metszeteiről, érmékről tudományos igényű összeállítás, katalógus mind ez ideig nem készült.

A Révay könyvében található koronakép hibái különösen feltűnőek, ha összehasonlítjuk a magyar koronáról egy 1547 és 1555 között készült német nyelvű kódexben található ábrázolással. Ez utóbbi nyilvánvalóan modell után készült; ez a magyar korona jelenleg ismert legkorábbi, részleteiben is precíz ábrázolása. [46] Pontossága





3. A korona képe Révay Péter könyvének 1613. évi kiadásában

Révay könyvillusztrációja felett ez olvasható: „Illyennek írták eddig Tudósaink a' Magyar, Szent Koronát”, alatta pedig: „Mi Illyennek találtuk 1790. <sup>ben</sup> Febr. 16. <sup>ik</sup> napján.”

Mai szemmel csodálkozhatunk Révay felületességén: hogyan engedhette meg, hogy ennyire pontatlan kép díszítse az általa rajongásig tisztelt magyar koronáról írott könyvét. A magyarázatot két tényezőben látom. Az egyik, hogy a korona felépítése, annak ötvöstechnikai részletei nem igazán érdekelték Révayt. Ez a korona leírását nyújtó, az egész műhöz képest rövidre fogott részlet hangsúlytalanságából és elnagyoltságából is kitűnik:

„Tehát a Szent Korona színaranyból van, az ötvösségnek inkább égi, mint emberi mesterségével kör alakba öntve, oldalsó kerületén egyenlő közökben háromszög alakú virágos csúcsok emelkednek ki körben, a négy szemben fekvő sarokban egymást kölcsönösen metsző bolthajtásokkal, melyek egy keresztben futnak össze, magán a kerületen pedig a homlokzati részen almát tartó Üdvözítőnk képmása, az ellenkező oldalon a Szent Szűz Máriáé, aztán az apostolok, a keresztyén királyok, császárok, vértanúk szentséges sora, mint látszik, görög betűkkel, az arany alakokat és a hozzájuk tartozó jelvényeket ábrázoló képek az egészen keresztül a legfelül álló keresztig váltokozva követik egymást, az egyes szent ábrák között drágakövek és gyöngyök, ami egyáltalán nem közönséges szokást és módot követ, úgy-hogy feltűnő is. A fül természet szerinti helyéről kétoldalt drágalátos, féhéren csillogó ékkövek hullnak a fülre mintegy függelékként, melyek a szent fő könnyű mozdulatára is kölcsönös összhangban ütődnek egymáshoz, hogy a két fület figyelmeztessék az isteni és emberi igazság meghallgatására, ennek révén pedig arra, hogy mindent Isten nevének dicsőségéért, a jó hírért és névért kell cselekedni.” [32]

Ezt követi az előzőekben idézett részlet a kilenc lánccskáról és kilenc csúcsról. E koronaleírás nem mond-

ható sem részletesnek, sem pontosnak, sokkal inkább felületesnek, elnagyoltnak. Megjegyzem, hogy ugyan-ezekkel a szavakkal kezdődik a „Monarchia” koronaleírása is, amelybe a különböző féldrágakövek jelentőségére és szimbolikájára vonatkozó hosszas fejtegetést szűrt be a szerző.[33]

A koronakép és leírás nagyfokú pontatlanságának egy további oka az lehet, hogy Révay mind a metszet alapjául szolgáló vázlatot, mind a szöveges leírást emlékezetből készítette. A kép tekintetében ez ránézésre nyilvánvaló: modell után rajzolva nem készülhetett volna az eredetitől ennyire eltérő ábrázolás. Másfelől viszont a kép és a leírás egy közös hibája azt valószínűsíti a számomra, hogy a szöveges leírás is emlékezet után készült. A képen ugyanis a korona elülső boltíves zománcképének megfelelő helyen ábrázolt személy baljában egy keresztel ellátott gömböt, azaz országalmát tart, jobb kezének mutatóujját kiegyenesítve, a többi ujját behajlítva tartja. A „pomum”-ot, pontosabban a „pomum auream”-ot Révay a „Commentarius”-ban és a „Monarchia”-ban is többször használja „országalma” értelemben.[34] ezért bizonyos, hogy az „imago Salvatoris nostri pomum tenentis”, azaz „almát tartó Üdvözítőnk képmása” kifejezésben is hatalmi jelvényre, országalmára gondolt. Közismert, hogy a koronán lévő boltíves zománcképen Jézus Krisztus baljában könyvet tart, jobbának hüvelyk és gyűrűs ujját összeérintve áldást oszt.[35] Tehát ennek a zománcképnek Révay által adott leírása kétségtelenül hibás, viszont pontosan ugyanazt a hibát tartalmazza, mint a képi ábrázolás a könyvbeli metszeten. Ebből arra következtek tehát, hogy a koronaleírást és a koronarajzot is emlékezetből készítette Révay.

Talán nem felesleges megjegyeznünk, hogy akadtak és akadnak olyanok, akik Révaynak a fent idézett felüle-



4. A korona képe Révay Péter könyvének 1652. évi kiadásában



óvatossággal kell kezelni. Ennek oka az, hogy a szerzőnő Schwandtner 1746. évi kiadását használta,[22] amelyben a „*Commentarius*” szövegének az eredetihez képest bővített és javított változata szerepel. Ez vonatkozik például a korona leírására is.[23] Bár a „*Commentarius*” 1613. évi augsburgi, 1652. évi bécsi és az 1732. évi nagyszombati kiadásának törzsszövege azonos, Bél Mátyás azonban Révay későbbi javításaival és bővítéseivel ellátott szöveget tett közzé Schwandtner gyűjteményében. Ezt a tényt Szilágyi Sándor is megemlíti, aki egyébként nem tudott az 1652. évi kiadásról.[24] A „*Monarchia*” szövege Schwandtner kiadásában megegyezik az 1659. évi első kiadásával. A három változat részletes összehasonlító elemzésével még adós a magyar történeti irodalom kutatása.[25]

Révay Péter munkáiban a korona Magyarország szimbólumaként jelenik meg. E koncepció elemeként már első könyvében megfogalmazza, hogy a koronáról lelógó kilenc függő és a kilenc tagú párt a Magyarországhoz csatolt országokat szimbolizálja. Erre a korona leírásának keretében tér ki:

„... e kilenc láncoska és kilenc csúcs, mely a Korona homlokzati és nyakszirt felőli részén meghatározott közökben nagyobb gyöngyökkel ragyog, a Magyarországra bekebelezett kilenc ország és tartomány, úgymint Dalmácia, Horvátország, Szlavónia, Szerbia, Bosznia, Holcs, Lodóméria, Bulgária, Kunország hatalmát és fényét jelképezi. Azt hiszem, nem hiába rendezték el ezt így, ugyanis a csúcsok, drágakövek, ábrák, aranyozott függelékek számában nagyon pontosan és következetesen a kilences figyelhető meg.” [26]

A festményen olvasható latin vers 25.-től 31.-ig terjedő hét sorát hasonlóképp az a büszkélkedő gondolat foglalja el, hogy a felsorolt kilenc ország „lemondva” önállóságáról a Szent Korona fennhatósága alá tartozik. (A költemény *Servia* helyett a *Rascia* alakot használja). És ennek a gondolatnak heraldikai szimbólumokkal reprezentált változatát jeleníti meg a festmény is a magyar és a kilenc további címerrel körülvett koronának mintegy glóriába foglalásával.

A vers a közelmúltban történt koronaszállítás eseményének elmondásával indul, de hamar visszakanyarodik a korona II. Mátyás nevéhez fűződő, 1608-ban lezajlott dicsőséges hazatéréséhez és csak ezután fejezi be a legutóbbi utazás történetét. Majd egy kitérőt szentel a nagy előd, I. Mátyás hasonló tettehez, aki másfél évszázaddal korábban szerezte vissza a koronát. Ezután a korona Magyarország és a csatolt tartományok uraként dicsőítetik, s a vers végül a korona jövőjére vonatkozó jókívánásokkal zárul.

A latin hexameterek szerzőjének kilétét a záradékból tudhatjuk meg: Hrabéczy (Hrabecius) Dániel, Révay Péter titkára. A Hrabéczy családdal Révay nagyon közeli viszonyban volt ebben az időben. Révay Péter 1622. június 5-én hunyt el. Halála után a család lelkesze, Hrabéczy Rafael emlékkönyvet állított össze, az ebben olvasható, általa írt emlékbeszéd fontos forrás Révay életére vonatkozóan, és innen ismerjük halálának pontos időpontját is. Az emlékkönyvben Hrabéczy Dániel is szerepel három verssel, köztük az egyik a Révay család címeréről szól s mellette láthatjuk a címert ábrázoló metszetet is. A család egy harmadik tagja, János is írt verset a kötet számára, aki Rafaelhez hasonlóan lelkész volt Turóc megyében. Az emlékkönyv 1623-ban Kassán jelent meg.[27] Hrabéczy Dániel ügybuzgalmát, amelyet a királyi korona védelmében Révay mellett titkárként kifejtett, II. Ferdinánd két héttel a koronaör halála után,

1622. június 19-én nemesi címer adományozásával ismer-  
te el.[28]

Az 1621-ben készült festmény legkiemeltebb helyén olvasható zsoltáridézet a mélyen vallásos Révay fohásza és kívánsága, és egyúttal kifejezi a festmény fő mondanivalóját. Révay valóban minden emberileg lehetségest megtett a korona biztonsága érdekében, és bár többször megpróbált lemondani koronaári tisztéről, de a köz akarata mindannyiszor maradásra bírta. Minden bizonynyal sejtette, hogy nemsokára eljön a pillanat, amikor a koronát őrző láda kulcsa a szó szoros értelmében kihull kezéből. Legfőbb reményét és óhaját végakarataként a festmény e szavakkal fejezi ki: „*DEUS CUSTODIAT TE AB OMNI MALO*”, azaz „Isten őrizzen meg téged minden bajtól”.

#### 7. Révay könyvének koronaábrázolásáról és koronaleírásáról

Révay könyvének első kiadásában a magyar királyi koronát szemből ábrázoló, az augsburgi Wolfgang Kilian metszette képet minden bizonnyal maga Révay tervezte. Mindkettőjük neve szerepel a metszet alján: bal oldalon „D. Pet. Rew. C.T.”, a jobb oldalon „Wolfg. Kilian: Aug: Sculp.” látható. A Révayra vonatkozó rövidítés egy lehetséges feloldása volna a „Dominus Petrus de Rewa Comitis Turocensis”, bár véleményem szerint a „D.” inkább a „Delineavit” rövidítése lehet, jelezve, hogy a vázlat Révaytól származik. Mivel Révay szerepe nem derül ki egyértelműen a metszeten olvasható rövidítésből, Bogyay Tamás hajlott arra a feltételezésre, hogy a metszetet nem ő tervezte, Révay csak egy leírást adott Kiliannak. Mivel a könyv koronaleírása Bogyay szerint nem teljesen egyezik meg a kép egyes részleteivel, ezért arra gondolt, hogy „a metsző a nyomtatott szövegtől eltérő, másik leírást kapott a szerzőtől.” [29] Buzási Enikő azonban hozzám hasonlóan úgy véli, hogy az előkép, vagyis a mintarajz készítője maga Révay volt.[30]

Révay „*Commentarius*”-ának 1652-es bécsi kiadásában látható ábra első pillantásra azonosnak tűnhet az 1613. évvel, azonban számos apróbb eltérés mutatja, hogy új metszetről készült. Ezen már a készítők neve nincs feltüntetve, és egy lényegesnek mondható különbség is van a két kép között: míg az 1613. évi kiadásban mindkét oldalon kilenc-kilenc függő lóg le a koronáról, addig az 1652. évben kétoldalt négy-négy és középen egy – ami megfelel a mai valóságos helyzetnek. Ettől az egy pontosítástól eltekintve az új ábrát nyilvánvalóan az 1613. évi kiadás képe alapján metszette a művész: pontosan ugyanazokat a valóságtól lényegesen különböző részleteket láthatjuk rajta, mint a négy évtizeddel korábbi kiadás képén.

Hogy az általunk vizsgált festményből nagyon sok példány nem készülhetett, arra abból következtethetünk, hogy a festményen látható valóság-hű koronaábrázolás nem vált közzismertté Magyarországon. Miután II. József halála előtt arról rendelkezett, hogy a magyar királyi korona kerüljön vissza Magyarországra, 1790. február 16-án pontos rajzot készítettek róla. A rajz 1791-ben egy magyar nyelvű bécsi folyóiratban jelent meg.[31] mégpedig Révay könyvének 1652. évi kiadásában szereplő, a függők tekintetében javított változatával együtt. Hogy milyen nagy meglepetést okozott az a jelentős különbség, ami Révay Péter könyvének illusztrációja és a valóság között volt, jellemzi az együtt közölt két kép felirata.



br. Ao. 1620" hanem „X. br. Ao. 1620" látható, az X felett egy föléhúzással. Tehát Sólymost megtévesztették a hónap rövidítések: „IX. br.”-t szeptembernek, „X. br.”-t októbernek olvasta. A latin hexameterek első sorában olvasható eltérő hónapnév pedig annyira meglepte, hogy helyesebbnek látta, ha a fordításból kihagyja a hónap nevét.[18] Egyébként a múzeumtól kapott tájékoztatás szerint a kronológiai feljegyzések mindkét trencsényi példányon szerepelnek.

#### 5. A festmények keletkezési idejéről és a trencsényi gyűjtemény történetéről

Először is le kell szögeznünk, hogy a festmény arányos és pontos koronaképe alapján teljes mértékben egyet kell értenünk Balogh Gyula megfigyelésével: „Az is kétségen fölül áll, hogy a korona rajza nem emlékeztetből, nem más képről, hanem ... magáról a szent koronáról készült ...” A latin vers címe, „A szent koronának Pozsonyból Zólyomba történő útjához”, arra utal, hogy a vers, és minden bizonnyal a koronaábrázolás mintapéldánya is, a korona Zólyomba érkezése, 1620. november 29. után keletkezett, de még mielőtt ott 1621. január 29.-én őrzési helyére tették és elzárták volna. Vagyis készítése 1620 decemberében vagy 1621 januárjában történt. Nem állapítható meg határozottan, hogy a többi képet közvetlenül ezt követően, 1621 elején festették Zólyomban, vagy később másolták, de az előbbi tűnik valószínűnek. A mintapéldányról készült másolatokra, a fejük függő között rendelkezésre álló helyre a korona elzárását követően – már annak dátumát ismerve –, az 1608 és 1621 közötti vándorlásának legfontosabb kronológiai adatait is ráfestették. Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban a képeket 1621-ben festetteknek fogom tekinteni.

Mivel a korona felügyelete elsősorban Révay Péter feladata volt, ezért joggal gondolhatta Balogh Gyula is, hogy a festmények elkészítésére ő adhatott engedélyt és utasítást is. Révay egyik célja az lehetett, hogy a koronáról valóságos képek készüljenek, mert – mint alább látni fogjuk –, korábban megjelent könyvének koronaábrázolása erősen eltért a valóságtól. Ennek valószínű okáról az alábbiakban lesz szó.

Feltételezem, hogy Révay a festményekből küldött néhányat általa fontosnak tartott személyeknek az ország különböző pontjaira, ilyen célt szolgálhatott a később Szombathelyre, illetve Budapestre került két példány. Viszont a jelenleg ismert két további kép még Révaynak 1622-ben Trencsényben bekövetkezett halála idején is az ő birtokában lehetett és ezért maradhattak Trencsényben mind a mai napig.

Az is lehetséges, hogy az egyik vagy mindkét példány a másik koronaőr, Pálffy István tulajdonában volt, akit rokonai szála is fűztek az Illésházy családhoz.

Sajnos a Trencsényi Múzeum kutatói semmilyen dokumentumot nem találtak, amely a festmények sorsával kapcsolatban konkrét információt nyújtott volna. Ezért csak feltételezésekre vagyunk utalva, bár az Illésházy családnak a Magyar Országos Levéltárban, az Osztrák Nemzeti Könyvtár Kézirattárában, vagy a Pálffy család Pozsonyban őrzött levéltárában erre vonatkozó adat a jövőben előkerülhet. Feltehetően az egyik trencsényi kép egy évszázada a vármegyeházat díszítette. Divald Kornél fotójára Mikó Árpád hivatkozik. Ezen túlmenően a festmények valószínű sorsáról csak az egész gyűjtemény történetére vonatkozó adatok nyújthatnak támpontot.

A Trencsényi Múzeum gyűjteménye gyakorlatilag az Illésházy család egykori gazdag képtárának megmaradt darabjaiból áll, összesen mintegy 150 festményt foglal magába. Legkorábbi datált darabja 1580-ból való, ez Krusics János egészalakos képe, aki Pálffy Katalinnak, I. Illésházy István második feleségének volt első férje. A gyűjtemény jelentős részét teszi ki az Illésházy család tagjait ábrázoló számos portré, melyek 1633 és 1816 között készültek.

Fennmaradt egy 1678. december 10-éről keltezett leltár a trencsényi vár ingóságairól, amely mintegy 116 festményt említ meg. Ezek között 64 portré, 36 uralkodókat ábrázoló kép, több tájkép és vallási tárgyú festmény szerepel, továbbá utal több sérült képre, amelyekkel kapcsolatban semmilyen leírást nem ad. A leltári tételek között a magyar királyi koronát ábrázoló festmények nem azonosíthatók, de mivel a képleírások roppant felületesek, lehetséges, hogy már ekkor a gyűjteményben voltak.

A festménygyűjtemény később nagyrészt az Illésházy család dubnicai kastélyába került. II. Illésházy Istvánnak nem volt házasságából született utóda, így 1838. július 31-én bekövetkezett halálával a család 240 évet meghaladó uralma a trencsényi terület felett véget ért. II. Illésházy István a családi okmánytárat és a szlovák kutatók által 30–35 ezer kötetesre becsült könyvtárát még halála előtt a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozta, a kastélyt pedig a festménygyűjteménnyel együtt 1835-ben eladta a görög származású bécsi mágnásnak, Sina Györgynek, s ez a család volt a kastély tulajdonosa 1917-ig. A későbbi tulajdonosok nem törődtek a festményekkel, a gyűjtemény állományában és állagában is jelentős romlás következett be. A II. világháború alatt, 1943-ban sikerült a Trencsényi Múzeumnak a dubnicai kastélyban megmaradt képeket megszereznie az akkori tulajdonosoktól. 1950 és 1954 között a múzeum gyűjteménye további mintegy 40 festménnyel gyarapodott, amelyek a rohovcei kastélyból kerültek Trencsényre, s még tíz évvel ezelőtt is sikerült egy, valamikor a családi gyűjteményhez tartozó Illésházy-portrét vásárolniuk. A festménygyűjtemény hosszú évtizedek restaurátori munkája után 1994 óta látható az ún. Zápolya-palotában.

#### 6. A festmény mondanivalójáról

Révay Péter nemcsak a korona lelkiismeretes megőrzését, hanem annak nemzeti szimbólumként való elismertetését és népszerűsítését is fontos feladatának tekintette. Ezt tükrözi 1613-ban megjelent könyve is, amelyben a magyar történelmet a szent korona középpontba állításával tekinti át.[19] Révay 1616 és 1619 között ennek a művének kibővítésén munkálkodott, amely azonban csak jóval halála után, 1659-ben jelent meg, Jongelinus javításaival.[20]

Révay felfogásában a korona isten ajándéka a magyaroknak, megtestesíti az országot, a nemzetet, mely a korona védelme alatt áll, sőt, meghatározza annak sorsát is. Történetírói koncepcióját, hol racionális, hol teológikus gondolkodásmódját, ellentmondásos történetfilozófiai szemléletét szépen elemzi Bartoniek Emma nagyívű művében, amely mind a korábbi könyvet, a „Commentarius”-t, mind a kibővítettet, a „Monarchiá”-t tárgyalja.[21] Itt szeretném felhívni a történeti irodalom kutatóinak figyelmét arra, hogy Bartonieknek a „Commentarius”-ra vonatkozó megállapításait némi



tést és ezt, mint a 18. számú törvénycikket, törvénybe iktatta. És ezen a napon vitték át a koronázási jelvényeket Révay Péter és Pálffy István koronaőrök jelenlétében a királyi lakosztályból a pozsonyi vár erre a célra kijelölt tornyába.[11] Az esemény lefolyását Révay Péter leírásából ismerjük.[12]

Megjegyzést érdemel, hogy a koronának Rudolf által öccse, Mátyás főherceg számára történt átadási napjaként 1608. június 27-e ismeretes.[13] a festményen viszont 1608. június 17. olvasható. Ezért lehetséges, hogy ez a dátum másolási hibát tartalmaz.

Ami az 1620. évi dátumokat illeti, ezekkel kapcsolatban a következőket mondhatjuk. Szilágyi Sándor a Révay-család levéltárában fennmaradt eredeti levelek alapján dolgozta fel Révay Péter koronaőri működésének utolsó három esztendejét és ehhez 39 dokumentum szövegét is csatolta. Ebben az alapos feldolgozásban található Forgács Zsigmond nádor levele Révay Péterhez a korona Pozsonyból Zólyomba történő szállításának ügyében.[14] Mivel ennek a dátuma 1620. november 21., ebből Szilágyi azt a következtetést vonta le, hogy az elvitel napjaként a történeti irodalomban korábban megadott november 14. nem helyes és az elszállítás november 21-e előtt nem történhetett meg.[15] Az eseményekhez időben nagyon közel készült festmények alapján azonban kétségtelen, hogy a tényleges időpontokat a kronológiai feljegyzések tartalmazzák.

Így megállapítható, hogy a korona történetére vonatkozó három legutolsó dátum, amely a festményen szerepel, a korona szakirodalmában mindeddig ismeretlen volt, legalábbis nincs tudomásom olyan forrásokról, amelyek ezeket a dátumokat említették volna.

#### 4.2 A kronológiai feljegyzések a budapesti példányon

A budapesti példánnyal kapcsolatban le kell szögeznünk, hogy azon jelenleg a koronai függők között szöveg nem olvasható. Sólymos cikkében kifejezetten említi, hogy ez a hat sor a budapesti képen hiányzik.[16]

Ha azonban annak tudatában vizsgáljuk a festményt, hogy más példányokon a függők között kronológiai feljegyzések szerepeltek, szabad szemmel is megállapítható, hogy valaha ezen a képen is olvasható volt e hat sornyi szöveg. Ugyanis oldalról vizsgálva a képet a sorok kezdőbetűinek nyoma többé-kevésbé azonosítható. Mivel Sólymos a trencsényi képről lejegyzett szövegben található „Sept” és „Oct” rövidítésekről számolt be és nem római számokkal rövidített hónapnevekről, kíváncsi voltam, hogy vajon a budapesti példány feljegyzései melyik változathoz álltak közelebb. A festményről speciális film alkalmazásával felvételt készítettem. Nagy meglepetésemre ilyen módon láthatóvá vált gyakorlatilag a kronológiai feljegyzések teljes szövege. Ez oly pontosan, karakterről karakterre megegyezik a Balogh Gyula cikkében tipográfiaiilag is nagyon pontosan lejegyzett szombathelyi példányéval, hogyha a záradék hiánya nem volna döntő bizonyíték ellene, akkor azonosnak tartanám a két festményt. Egyetlen jelentősebb különbségként azt kell megjegyeznem, hogy a cikkben az első három dátum hónap- és napjelzetét összefogó kapcsos zárójel három sort fog át, a budapesti példányon csak kettőt, és ellenkező állású, mint a cikkben nyomtatott jel.

A később megjelent kiállítási katalógusban a budapesti példányra vonatkozóan Mikó Árpád tehát helyesen említi, hogy: „A Korona csüngői között ugyanis volt még hat



2. Az 1621. évi festmény részlete: a függők közötti szöveg olvashatóvá vált a szerző speciális felvételén.

(A reprodukción nyomdatechnikai okokból nem olvasható.)

sornyi szöveg...” Majd így folytatja: „Az erősen megkopott sorokat a festmény trencsényi példányai alapján Sólymos Szilveszter rekonstruálta.” Mikó a kronológiai feljegyzéseket Sólymos rekonstrukciójára hivatkozva, de kissé módosítva közölte: feltehetően az olvasat bizonytalansága miatt két sorban a hónap és három sorban az év elhagyásával.

Erősen valószínű, hogy a budapesti példányon a Pandula Attila cikkében és a kiállítási katalógusban is említett 1939. évi restauráláskor festették le az akkor még olvasható, töredékes szövegmaradványokat.

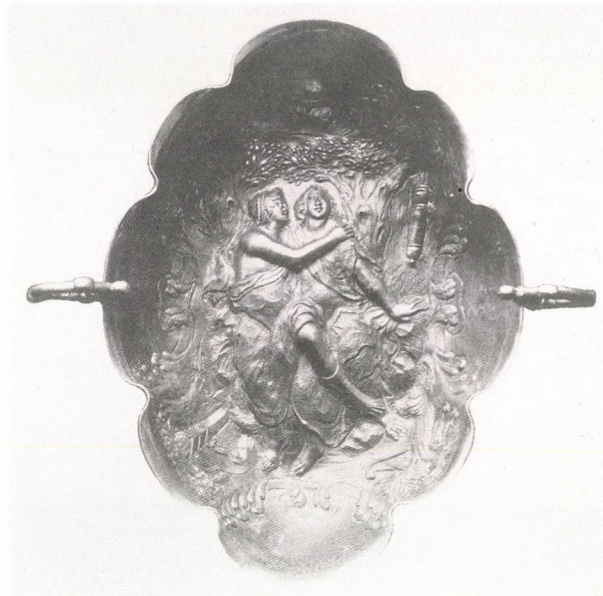
#### 4.3 A kronológiai feljegyzések a trencsényi példányokon

Sólymos a kronológiai feljegyzésekkel kapcsolatban megjegyzi, hogy csak az egyik trencsényi képen olvashatók, és ennek alapján közli azokat. Cikke alapján azt gondolhatnánk, hogy a trencsényi példányon olvasható feljegyzések a hónapok megadásában különböznek Balogh által ismertett szombathelyi képétől. Miután azonban sikerült megszereznem e kép reprodukcióját, megállapíthattam, hogy a feljegyzés minden sora egyezik Balogh leírásával, azaz, ahol a szombathelyi példányon római számmal jelölték a hónapnevet, ugyanott a trencsényi példányon is így szerepel.[17] Az egyetlen eltérés, hogy a negyedik és ötödik sor között nem „IX.





3. Jupiter és Callisto. Hollandia, 17. század.  
Műkereskedelem



4. Jupiter és Callisto. AM mester, 17. század vége.  
Egykor Giergl Kálmán gyűjteményében

ismert.[23] A második világháború végén a gyűjtemény egy részét a budapesti svéd követségen, más részét bankok trezorjaiban helyezték el, majd mindkét rész a Vörös Hadsereg hadizsákmánya lett. A gyűjtemény tárgyairól pontos lista nem áll rendelkezésre, de korábbi publikációkból és levéltári adatokból közelítő jegyzék összeállítható. Mravik László közöl is egy listát és ebben fénykép-pel mutatja be a mitológiai jelenetes tálkát.[24] Bár ezt augsburgi ötvös munkájának írja itt le, a most bemutatott tálka tulajdonosával szóban közölte, hogy a meghatározás kizárólag a fénykép alapján történt, a jegyeket természetesen nem látták, nem láthatták.

A Dirsztay-gyűjtemény tálkáján szintén a már jól ismert Jupiter és Callisto-kompozíció látható. Azonban, ha összehasonlítjuk a most bemutatott tálkával, apró eltérések figyelhetők meg mind a két alak egymáshoz viszonyított helyzetében, mind a háttér részleteiben. Emellett figyelembe kell venni, hogy a K:102 mesterjegy és a most bemutatott tálka mesterjegye nem azonos, és a mostani tálkán, a tulajdonos közlése szerint, eredetileg (vagyis amikor a tálka hozzákerült) nem voltak fülek. Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a most bemutatott tálka nagy valószínűséggel nem azonos a Dirsztay-gyűjtemény tálkájával. A mester a műhelyben meglévő minta alapján – talán másik megrendelő részére – néhány év különbséggel (mesterjegy-eltérés!) újra elkészítette a Jupiter és Callisto ölekezésével díszített tálkát.

A magyarországi emléanyagban létezett egykor még egy Jupiter és Callisto-kompozícióval díszített csemegés tálka.[25] A tálka Giergl Kálmán gyűjteményében szerepelt és első ismertetője, Éber László 18. századi munká-

nak tartotta, de se mesterét, se keletkezési helyét nem határozta meg, jelzéseket sem említett.[26] A tálkát 1907-ben kiállították Budapesten, az Iparművészeti Múzeumban. A katalógust szerkesztő Csányi Károly 17. századi német munkának tartotta, de megadta méretét és közölte mesterjegyét is: AM.[27] Ez és a tálka rendkívüli hasonlósága a most ismertetett besztercebányai tálkával [28] felveti annak lehetőségét, hogy ez is Michael Allert műhelyéből került ki. A tálkán valószínűleg nem volt városjegy (kikopott vagy már eleve is hiányzott), mivel Csányi biztosan felismerte volna a besztercebányai jelzést.[29] illetve utalt volna valamelyik német város jegyére, ha lett volna rajta. Sokkal érdekesebb a mesterjegy kérdése. Divald említi először Michael Allert nevét a besztercebányai evangélikus templom kelyheivel kapcsolatban 1910-ben,[30] de a mesterjegy rajzát ekkor nem közli. Allert egészen különleges, azaz könnyen azonosítható mesterjegyét 1914-ben közli először Kőszeghy.[31] így Csányi még nem ismerhette, de ha a tálkán ez a jegy szerepelt, biztos szemmel oldotta fel AM alakban.

Összehasonlítva a három tálkát, az a véleményem, hogy mindhárom ugyanazon kéz munkája, vagyis Michael Allert, besztercebányai ötvös készítette a 17. század utolsó harmadában. A három közül, amennyiben ez a képek alapján állítható, talán a Giergl-féle a legkvalitatívusabb, talán ez készült legkorábban, amikor a mester keze még frissebben őrizte a vándorévek során tanultakat. Reméljük, hogy egyszer még előkerül és akkor a most csak feltevés szintjén megfogalmazható vélemény megerősítést nyerhet.

Grotte András

#### JEGYZETEK

1 Publius Ovidius Naso: Átváltozások (Metamorphoses). Fordította Devecseri Gábor. Budapest 1964. II. könyv, 418–440. sor.

2 A nyolc karéjú, belül aranyozott, ellipszi befoglaló idomú tálka tengelyeinek mérete 248, illetve 173 mm. A falmagasság kívülről mérve 50 mm. Fülei pótoltak.

3 Mihalik József: Besztercebányai ötvösök a XV.–XIX. században. Múzeumi és Könyvtári Értesítő XII. 1918, 50. Allert inasai:

Johannes Ramszler	1663. jún. 26–1668. jan. 9.
Zacharias Allert	1676. dec. 2–1681. dec. 7.

(saját fia, mester lett 1693. dec. 6-án Besztercebányán)



- Adam Wiszner 1678. febr. 12–1683. febr. 19.  
Matthias Hoffman 1685. jan. 4–1690. jan. 4.  
(Körmöcbányáról)  
Johan Nigrini 1687. okt. 15–1692. okt. 21.
- 4 Az ötvösjegyekre *Kőszeghy Elemér*: Magyarországi ötvös-  
jegyek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936. folyószámai sze-  
rint hivatkozom.
- 5 Az Ernst Múzeum Aukciói XLV. 1930, 832. sz. Fényképpel.
- 6 Schätze des ungarischen Barock. Ausstellungskatalog.  
Hanau 1991, 36. sz.
- 7 *Divald Kornél*: Régi ötvösművek a besztecebányai ág. hitv.  
ev. templomban. Archaeológiai Értesítő. Új folyam XXX. 1910, 20.  
8 Uo.
- 9 Uo. Kőszeghynél ez a kehely nem szerepel.
- 10 Schätze... 34. sz., *H. Kolba Judit–T. Németh Annamária*: Öt-  
vösművek. Budapest 1973, 52. sz.
- 11 Teleky József hagyatékából, Schätze... 35. sz.
- 12 Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst-  
Múzeum) III. Művészeti Aukció Budapest 1940, 500. sz. Fény-  
képpel.
- 13 Galerie Jürg Stuker AG Bern Auktionen 180–189. Bern  
1979, 2813. sz.: Weinprobierschale, Neusohl, um 1680. Meister-  
marke Michael Allert. Vierpassige, sechsfach gebuckelte  
Ovalform mit zwei volutenförmigen Blatthenkeln auf dem  
Längsseiten. Im Fond getriebene und punzierte Blumen und  
Blattwerk. 13,5:14 cm, Gewicht 110 g. Von schönster Qualität,  
besonders reich dekoriert.
- 14 *Judit H. Kolba*: Hungarian Silver. The Nicolas M. Salgo  
Collection. London 1996, 56. sz.
- 15 A „szentek fuvarosa.” *Divald Kornél* felső-magyarországi  
topográfiaja és fényképei 1900–1919. Szerk.: *Bardoly István és Cs.  
Plank Ibolya*. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budapest 1999,  
461.
- 16 Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst-  
Múzeum) X. Nagy Művészeti Aukció Budapest 1942, 915. sz. Kis  
kupa fedővel, Verböczy István trébelt medaillonjával. MA mes-  
terjegy, magyar, 1700 körül.
- 17 *Rudolf Verres*: Die Plaketten des Paulus Van Vianen. Pan-  
theon I. 1928, 292, 294, 298.
- 18 *Johan Willem Frederiks*: Dutch Silver I–IV. The Hague 1952–  
1961, 142, 84 AA sz.
- 19 *Ingrid Weber*: Deutsche, Niederländische und Französische  
Renaissanceplaketten 1500–1650. Modelle für Reliefs an Kult-,  
Prunk- und Gebrauchsgegenständen. München 1975, 948.5 sz.
- 20 *Antje-Maria von Graevenitz*: Das niederländische  
Ohrmuschel-Ornament. Phänomen und Entwicklung dargestellt  
an den Werken und Entwürfen der Goldschmiedefamilien van  
Vianen und Lutma. Bamberg 1973, 130.
- 21 *Frederiks* i. m. 419, 296. sz.
- 22 Sotheby's Genf, 1995. május 16.
47. A Dutch Silver Plaque, unmarked, 17th century, after  
the original by Paul Van Vianen depicting Jupiter disguised as  
Diana making love to Callisto (Ovid, Metamorphosis, 2:442/453),  
gilt reverse, 65 gr, diameter 13 cm.
- 23 *László Mravik*: The „Sacco di Budapest” and Depredation  
of Hungary 1938–1949. Budapest 1998, 182.
- 24 Uo. 184.: 5348.: Augsburg Goldsmith. Late 17th Century.  
Sweetmeat Dish, with figures of lovers. Silver, size unknown.
- 25 A tálkára *Mravik László* volt szíves figyelmemet felhívni,  
amiért ezúton is köszönetet mondok.
- 26 *Éber László dr.*: Giergl Kálmán gyűjteménye. Magyar  
Iparművészet X. 1907, 62–63, 118. kép. „Nyilván már a XVIII.  
századbéli mű egy aranyozott ezüstcsésze (118. kép), melynek  
feneké Jupiter és Callisto domborított képével, az újabb díszítő  
művészet egyik legkedveltebb mitológiai сюжет-jével van díszít-  
ve. Az alakok kivitele már erősen barokk jellegű.”
- 27 A budapesti amateur gyűjtemények kiállításának lajstro-  
ma. Szerk.: *Csányi Károly*. Budapest 1907, 430, 12. sz.: Csésze  
ezüsből, trébelve és belül aranyozva. Hosszúak alapformával,  
nyolckarélyos. Alján Jupiter és Callisto. Mesterjegye: A.M.  
Német munka. XVII. század. Hossza: 23,5 cm.
- 28 Az azonosság, a nagyfokú hasonlóság ellenére, kizárható  
az eltérő méret (13 mm-el rövidebb), a hiányzó városjegy és a  
részletekben megfigyelhető apró eltérések miatt.
- 29 A besztecebányai próbajegyet már 1890-ben közölte  
*Hampel József (Kövér Béla)*: Régi ötvösművek jelző bélyegeinek  
megfejtése. Archeológiai Értesítő, Új folyam X. 1890, 20.), bár  
akkor még a pólyás pajzsot és a bányászalakat (tulajdonképpen  
Erasmus Bergmann K:96 mesterjegye) együtt tartotta a város  
hitelesítő bélyegének. Ezt vallotta *Kemény Lajos* még 1908-ban  
is (*Kemény Lajos*: Hitelesítő jegyek ötvösműveken. Archeológiai  
Értesítő, Új folyam XXVIII. 1908, 378.). A jegyet véglegesen  
*Mihalik József* tisztázta, megállapítva, hogy a próbajegy a pó-  
lyás városcímer, ami később az évszámmal és a finomság jelzé-  
sével egészült ki (*Mihalik József*: Az ötvösművek hitelesítő bélye-  
geiről. Múzeumi és Könyvtári Értesítő IV. 1910, 82.).
- 30 *Divald* i. m. 20.
- 31 *Kőszeghy Elemér*: Magyarországi ötvösjegyek. Múzeumi és  
Könyvtári Értesítő VIII. 1914, 36.



# TÁRSULATI ÉLET

## A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT MŰVÉSZETTÖRTÉNETI SZAKOSZTÁLYÁNAK TEVÉKENYSÉGE (1995. SZEPTEMBER–2000. ÁPRILIS)

A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1991 elején rendezett tisztújító közgyűlésén vettem át Szabolcsi Hedvigtől a stafétabotot, mint a Társulat alelnöke, ugyanekkor Entz Géza Antalt követve Lővei Pál lett a Művészettörténeti Szakosztály titkára. Három cikluson át tartó közös működésünk 1995 júniusáig tartó első részének programjairól korábban már megjelent beszámoló a Művészettörténeti Értesítőben.[1] Az alábbi összefoglalás tevékenységünknek a 2000. áprilisában megtartott tisztújító közgyűlésig terjedő második részéről kíván számot adni.

Imponáló „programkatalógust”, azaz beszámolót talál alább az olvasó. Öt társulati közgyűlés, négy vándorgyűlés, öt művészettörténeti konferencia [2] saját rendezésben vagy társintézménnyel közösen, hetven fölött van a tudományos előadások száma (a műfaji határok itt értelemszerűen összemosódnak, a középkori régészeti témákat is hozzávéve ennél jóval nagyobb szám jönne ki), és huszonhárom múzeumi bemutatót, kiállítási vezetést tartottunk. Négy és fél év alatt tehát ennyi programot szervezett a Művészettörténeti Szakosztály (a közgyűléseket és vándorgyűléseket, valamint egyes más programokat a Régészeti Szakosztállyal közösen). Természetesen nem csupán a saját munkánkról szeretnénk itt megemlékezni, hanem azoknak az áldozatos kollégákról is, akik szívesen adtak számot tevékenységükről, kutatásaikról és kiállításaiukról. Köszönet jár nekik, egyéb semmi. Sajnos. Ugyancsak köszönet illeti a Magyar Nemzeti Galéria vezetését, akik befogadták a Társulat előadásait remekül felszerelt előadótermükbe, és ezzel lehetővé tették az előadások magas színvonalú technikai megvalósítását.

Köszönet illeti azon kollégáink hosszú sorát, akik jelenlétükkel támogatták rendezvényeinket, azaz a tudományos közélet eme eseményeit. A művészettörténet egyik szakmai fórumaként szerettünk volna többet is elérni, élénkebb véleményserűt, vitákat is. Sajnos külföldi társszervezetekkel tervezett közös rendezvényterveink közül egy sem valósulhatott meg, pénzügyi források és szervezői kapacitás hiányában.

Úgy véljük, programjaink felölelték a diszciplína csaknem minden területét. Sajnálatos, hogy néhány esetben kisebb volt az érdeklődés, bizonyára szervezési és egyéb okok miatt. Anyagi és szervezési okok akadályozták meg, hogy a csinosnak és tartalmasnak indult Henszlmann-Lapok folyamatosan megjelenjen és eljusson a tagokhoz. „Newsletter” nélkül pedig egyetlen társadalmi-szakmai szervezet sem létezhet – az információ hiánya nagyobb károkat is okoz, mint a pénztelenség! A napi sajtó pedig egyáltalán nem segítette munkánkat.

1991-es beköszöntőnkben [3] célul tűztük ki a fiatalabb kollégák és egyetemi hallgatók nagyobb számban való bevonását. Ez részben sikerült. Kialakult egy a rendezvényeinket látogató műértő gárda is, akiknek a

részvétele nem nélkülözhető egyetlen polgári társulatan sem. Kár, hogy a fiatalabb generáció itt nem jelent meg.

Szeretném ismét elmondani, hogy nagy megtiszteltetés volt számomra a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat alelnöki tisztének betöltése, mintegy reprezentálva ebben a formában diszciplinánkat. Lővei Pál szakosztályi titkárral való együttműködésünk a legjobb kollégialis szellemben történt, köszönet jár neki munkájáért. Megpróbáltuk ebben az időszakban is a lehetetlent, az egyre szűkösebb viszonyok között fenntartani a programok színvonalát és aktualitását.

Az intenzívebb és valósabb társulati élet akadályai több tényezőre vezethetők vissza. A Társulat fenntartója, a Magyar Tudományos Akadémia nagyobb átszervezése közepette nem állítja előtérbe a szakmai, tudományos társulatok működtetését, de nem is helyettesíti azok munkáját mással. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat (közismert becenevén a „Hosszúnevű Társulat”) a legrégebb hazai társulatok egyike. Akár az 1840-es, akár az 1878-as évet jelöljük meg születése időpontjaként, akár a *par excellence* művészettörténeti társulati működés kezdetét, 1928-at, nem elhanyagolható hagyományt képvisel.[4] Ez a hagyomány a jövőben is kötelez.

Éppen a következő időszakban van szükség a Társulat pénzügyi és főként szervezeti megerősítésére. Európai társaink, az egyes nációk művészettörténeti szövetségei, társulatai valamennyien önállóan működnek, elválva a korábban ott is létező régészeti együttműködéstől. Dominánsan képviselik a nemzeti tudományban a művészettörténet szakma érdekeit, a tudományos élet legfőbb szervezői, rugói. Folyóirataik, kongresszusaik ismertek. Nemzeti „Kunsthistoriker-Tag”-ok évente vagy ritkábban, de rendszeresen kerülnek megrendezésre. Ezért is követel a CIHA is egy demokratikusan választott – csak egy turnusban regnáló – vezetőségű nemzeti szervezetet, érdekvépviseletet minden országban, mint az ország szakmai fórumát. Egy szakmai értelemben összefogó szervet hiányában, jobb híján csak a Társulat nevezhető meg ebben az értelemben, egyéb nemzeti bizottság és intézmény helyett. Reméljük, hogy az Európai Unióba való bekerüléskor ez a kérdés is megoldásra kerül majd.

A magunk részéről úgy tartottuk korrektnek, ha kilenc esztendei tisztségviselés után lemondunk megtisztelő megbízatásunkról. A kontinuitás érdekében Lővei Pál – minden fenntartása ellenére – azonban továbbra is elvállalta a segítséget, ezért is köszönet jár. Az alelnöki tisztséget pedig egy másik generáció vagy egy másik tudomány-szak képviselője bizonyára ugyanúgy el fogja látni, minden bizonnyal újabb színt és hangot hozva a Társulat életébe. [5]

Urbach Zsuzsa



1 Urbach Zsuzsa-Lővei Pál: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Művészettörténeti Szakosztályának tevékenysége (1991. január–1995. június). Művészettörténeti Értesítő XLIV. 1995, 313–317.

2 Ezek közül a Henszlmann Imre munkásságának szentelt, 1996. augusztus 22–24-én Kassán, a Szlovák Régészeti Társulattal közösen rendezett konferencia előadásainak szövege megjelent: Művészettörténeti Értesítő XLVI. 1997. 105–117; Az 1998. március 31-én tartott, 1997. évi ünnepi közgyűlésen elhangzott

előadások: Magyar királyok emlékeinek nyomában Dél-Itáliában. *Ars Hungarica* XXVI. 1998, 5–82.

3 Henszlmann-Lapok: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Közlönye Nr. 3. 1992, 1–2.

4 Vö. *Jakabffy Imre–Kovács Tibor*: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 120 éve. Budapest 1998

5 A Társulat 1999. évi tisztújító közgyűlésén, 2000. április 6-án Kovalovszky Márta lett az alelnök, a Művészettörténeti Szakosztálynak pedig két titkárt választottak, Lővei Pált és Mikó Árpádot.

## A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT MŰVÉSZET- ÉS ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI, VALAMINT MUZEOLÓGIAI TÁRGYÚ ELŐADÁSAI ÉS RENDEZVÉNYEI, 1995. SZEPTEMBER–2000. ÁPRILIS

1995. szeptember 21–23.

1995. évi vándorgyűlés, Visegrád

Szőke Mátyás: A visegrádi Mátyás Király Múzeum  
Kovalovszki Júlia–Gróf Dániel–Gróf Péter: Újabb régészeti kutatások Visegrádon

Buzás Gergely: A visegrádi királyi palota kutatása, 1985–1995

Iván László: Régészeti és műemléki munkálatok a fellegvárbán

Kirándulás: Dömösi prépostság–Visegrád–Gizellamajor (római erőd), majd Visegrád: fellegvár, Sibrik-domb, Salamon-torony, királyi palota

Városnézés múzeumi vezetésekkel Szentendrén

1995. október 16.

Ruth Melinkoff (Los Angeles): Titian's Pastoral Landscape – an Unique Rendition of „Lot and His Daughters” (a Közép-Európai Egyetem Középkortudományi Tanszékével közös rendezvény)

1995. november 29.

Eörsi Anna: Krisztus létrán a keresztre megy

1996. január 24.

A Társulat 1995. évi közgyűlése

Gerszi Teréz: Pieter Bruegel és a németalföldi téli tájkép

1996. március 7.

Rózsa György: Zeller és Binder. Két 18. századi rézmet-szó oeuvre-je, mint művészettörténeti forrás

Csongor Dénes: Néhány kuriózum egy grafikai magángyűjteményből

1996. április 15.

Pekár Tamás: „Ugyan milyen értelmes ember szeretne Pheidias lenni?”

1996. május 2.

Bazsó Gábor: A sopronhorpácsi templom és egykori déli kapuja

1996. június 3.

Ember Ildikó: Vezetés a Szépművészeti Múzeum „17. századi flamand festészet” kiállításán

Nyerges Éva: Vezetés a Szépművészeti Múzeum „Spanyol festészet” kiállításán

1996. július 4–6.

1996. évi vándorgyűlés, Esztergom

Horváth István: A Komárom megyei múzeumi szervezet

Horváth István: Az esztergomi királyi majd érseki palota

Kiss Etele: A Kenetvivő Mária 12. századi szobra Kölnből a Keresztény Múzeumban

Mezey Alice: A szlavnicai előnevű Sándor-család esztergomi városi palotája és bajnai kastélya

Horváth István: Vezetés a „Templomok és kolostorok a középkori Esztergomban” kiállításon (Balassa Bálint Múzeum)

Hegedűs András: Vezetés a „Magyarország és a Szent-szék ezeréves kapcsolata” kiállításon (Prímási Palota)

Cséfalvay Pál: Tudományos kérdések és újabb kutatások a Keresztény Múzeum anyagában

Tátrai Vilmos: Nyitott kérdések a Keresztény Múzeum olasz reneszánsz anyagában

Urbach Zsuzsa: Német vagy németalföldi? Eredeti vagy hamis? Néhány probléma a Keresztény Múzeum korai németalföldi anyagában

Városnézés Esztergomban (vezetések: Kontsek Ildikó, Horváth István, Cséfalvay Pál, Szilágyi András): Keresztény Múzeum, vár, bazilika, kincstár

Kirándulás: Dömös–Pilisszentlélek–Keszthely–Klastrompuszta

1996. augusztus 22–24.

„Henszlmann Imre munkássága.” Konferencia Kassán a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1846-ban Kassán és Eperjesen rendezett vándorgyűlése 150 éves jubileuma alkalmából (a Szlovák Régészeti Társulattal közös rendezvény)

Balega Sándor: A szlovákiai és kassai műemlékvédelem 150 éve

Horler Miklós: Henszlmann Imre és a műemlékvédelem Mária Lamiová: Henszlmann Imre régészeti tevékenysége

Tímár Árpád: A gótikus stílus kitüntetett helye Henszlmann Imre művészetszemléletében

Marosi Ernő: Henszlmann Imre és a kassai Szent Erzsébet-templom

Török Gyöngyi: Henszlmann Imre, a kassai Szent Erzsébet-főoltár első tudományos ismertetője

Kristina Markušová: A kassai Szent Erzsébet-dóm mai restaurálása



1996. szeptember 2.  
Barkóczi István–Dobos Zsuzsa: Vezetés a Szépművészeti Múzeum „Te, évszázadok kegyence – a festők és Velence” kiállításán
1996. szeptember 23–24.  
„Szent Gellért emlékezete 1046–1996” konferencia Szent Gellért halálának 950. évfordulóján a budapesti Gellért Szálloda Gobelin-termében (az Országos Katolikus Gyűjteményi Központtal, a XI. kerületi Önkormányzat Kulturális Alapítványával és a Gellért Szállodával közös rendezvény)  
Török József: Gellért püspök szentté avatása és liturgikus tisztelete a középkori Magyarországon  
Déri Balázs: Szent Gellért Deliberatio-ja  
Bodor Imre: Szent Gellért vértanúságának dél-budai emlékei  
Fogolyán P. Miklós Lukács: Szent Gellért Velencében őrzött ereklyéinek viszontagságai  
Wehli Tünde: Szent Gellért alakja középkori művésztünkben  
Szilárdfy Zoltán: Szent Gellért ikonográfiája a barokk kori grafikák tükrében  
Nagy Ildikó: Szent Gellért emlékműve  
Gellér Katalin: Szent Gellért ábrázolások a 19–20. században (1846–1946)  
Tomisa Ilona: Szent Gellért kultusza Magyarországon és a Gellérthezhez fűződő mondák  
Rubovszky András: A Gellért Szálloda története  
Basics Beatrix: Szent Gellért hegye a magyar művészetben  
Kerny Terézia: „A megszentelt Gellérthez”  
Vadas Ferenc: Nemzeti emlékművek a Gellérthez  
Bor Ferenc: Egy, már saját korában is meglehetősen ismeretlen építész nemzeti emlékműtervezete  
Ferkai András: Gellérthezyi villák és lakások  
Mezey Alice: A gellérthezyi villanegyed utcaképe  
Bánóczy Zsuzsa: Vilt Tibor Remete Szent Pál szobra  
Wehner Tibor: A bársonyosan szelíd és az agresszív plasztikai erőszak színtere: a Gellérthez
1996. szeptember 30.  
Szűcs György: Vezetés a Magyar Nemzeti Galéria „Nagybánya művészete” kiállításán
1996. október 28.  
Gábor Eszter: Vezetés a Szépművészeti Múzeum „Ezredéves emlékművek múltnak és jövőnek – Schickedanz Albert (1846–1915)” kiállításán
1996. november 11.  
Fodor István–Révész László: Vezetés a Magyar Nemzeti Múzeum „Őseinket felhozád” (a honfoglaló magyarság) című kiállításán
1996. december 7.  
Eckhardt Mária: Vezetés a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban (zongorahangversennyel)
1997. január 15.  
Bakos Katalin: Reklám és/vagy művészet? A plakátművészet műfaji sajátosságai
1997. március 10.  
László Emőke–Pandur Ildikó: Vezetés az Iparművészeti Múzeum „Szeccszó. A 20. század hajnala” kiállításán
1997. március 27.  
D. Mezey Alice, Szentesi Edit, Rákos Péter, Horváth Zoltán András: Vezetés az Országos Műemlékvédelmi Hivatal „Jáki apostolszobrok” kiállításán
1997. április 7.  
„A kiállítás – mint műfaj” konferencia  
Basics Beatrix: Kiállítástörténet – történeti kiállítás  
Baják László: Egy kiállítás koordinátái  
Beke László: A kiállítás, mint műfaj  
Frank János: A tárlatrendező – szerkeszt  
Jerger Krisztina: Látvány és kiállításrendezés
1997. április 16.  
A Társulat 1996. évi tisztújító közgyűlése  
Kubinyi András: Életmód a késő középkorban
1997. május 21–23.  
1997. évi vándorgyűlés, Szeged, többek között:  
Trogmayer Ottó: Múzeumok Csongrád megyében  
Vályi Katalin: Harangöntés Szeren  
Szuromi Pál: Szeged képzőművészete  
Nagy Imre: Hódmezővásárhely képzőművészete  
Kirándulás (vezetések: Béres Mária, Dömötör János, Halmagyi Pál, Nagy Imre, Nagy Katalin, Tóth Ferenc, Trogmayer Ottó, Vályi Katalin): Kiszombor–Makó–Óföldséak–Hódmezővásárhely–Pusztaszer  
Városnézés Szegeden
1997. szeptember 29.  
Szilágyi János György: Vezetés a Szépművészeti Múzeum új, állandó antik kiállításán
1997. november 10.  
Kovács Imre: Mária „autentikus portréjának” egy ritka változata
1997. november 19.  
„A rekonstrukció, mint tudományos módszer – építészeti rekonstrukció” konferencia (az Eötvös Loránd Tudományegyetem Régészettudományi Intézetével, a Magyar Középkortudományi Társulattal és a Közép-Európai Egyetem Középkortudományi Tanszékével közös rendezvény)  
Laszlovszky József: Elméleti rekonstrukció, megépült rekonstrukció, virtuális rekonstrukció  
Holport Ágnes–Poroszlai Ildikó: Régészeti emlékek rekonstrukciója a százhalombattai régészeti parkban  
Bencze Zoltán–Pálóczy Horváth András–Sabján Tibor: Középkori falusi épületek rekonstrukciója  
Nagy Mihály: Római épületek rekonstrukciója  
Holl Balázs: Műszaki rekonstrukció és régészeti dokumentáció  
Cyberroma – videofilm az antik Róma épületeiről (makett és háromdimenziós számítógépes rekonstrukció)  
Marosi Ernő: Konzerválni, restaurálni, rekonstruálni a művészettörténetben  
Csenkey Éva–Ritoók Pál: Az Andrássy-ebédlő – rekonstrukciós kísérlet  
Mémoires de pierres – videofilm Cluny számítógépes rekonstrukciójáról (Laszlovszky József bevezetőjével)  
Elméleti rekonstrukció, képi rekonstrukció, műemléki rekonstrukció – vita



1997. december 3.  
Szakács Béla Zsolt: A Magyar Anjou Legendárium képi rendszere
1998. február 9.  
Basics Beatrix–Csorba László–Horváth Hilda–Marosi Ernő–Szabó Júlia–Szentesi Edit–Szilágyi János György–Török László: Vezetés a Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye „Pulszky Ferenc (1814–1897)” emlékkiállításán (a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetével közös rendezvény)
1998. február 24.  
A Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztályának 1997. évi ásatásait ismertető tudományos ülés (a Budapesti Történeti Múzeummal közös rendezvény), többek között:  
Altmann Júlia–Magyar Károly: Újabb kutatások a Szent György téren  
Zádor Judit: Középkori pincék kutatása a budai Várnegyed területén  
Magyar Károly: A törökkori Arany-bástya feltárása – I. kerület, Csónak u. 2.  
Gyuricza Anna: A törökkori Sziavus pasa-, barokk Károly-bástya feltárása – I. kerület, Lovas út  
Végh András: Polgárházak a középkori Szent István külváros központjában – I. kerület, Corvin tér  
Írásné Melis Katalin: Beszámoló a középkori Pest északi negyedében végzett kutatásokról – V. kerület, Károly körút  
Altmann Júlia: Középkori ciszterna feltárása a budai ferences kolostor kerengőjében  
Végh András: Kutatás a budai Ágostonos kolostor területén – I. kerület, Szalag u. 19.  
Írásné Melis Katalin: Újabb kutatások a margitszigeti domonkos apácakolostor területén
1998. március 11.  
„A rekonstrukció, mint tudományos módszer – építészeti rekonstrukció II.” konferencia (a Közép-Európai Egyetem Középkortudományi Tanszékével közös rendezvény)  
Szekér György: Az elméleti rekonstrukció, mint tudományos módszer  
Feld István: Kutatás – dokumentálás – rekonstrukció  
Nagy Bálint: A margitszigeti domonkos kolostor – rekonstrukciós kísérlet  
Vukov Konstantin: Az esztergomi várpalota elméleti rekonstrukciójának újabb problémái  
Buzás Gergely: A visegrádi királyi palota elméleti rekonstrukciója  
Deák Zoltán: Elmélet és gyakorlat határán: a visegrádi királyi palota helyreállítási terve  
Takács Imre: A pilisszentkereszti szentélyrekesztő elméleti rekonstrukciója  
Sabján Tibor: Cserépkályhák rekonstrukciója régészeti leletek alapján  
Tavas Imre: Egy visegrádi késő Zsigmond-kori kályha múzeumi rekonstrukciója
1998. március 31.  
A Társulat 1997. évi ünnepi közgyűlése a Társulat megalkadásának 120 éves évfordulóján  
Marosi Ernő: Megemlékezés a jubileumról
- Kerny Terézia–Lövei Pál–Takács Imre–Wehli Tünde: A középkori magyar királyok emlékei Dél-Itáliában (Kovács Éva bevezetőjével)
1998. április 21.  
Ember Ildikó: Rembrandt tanítványok és követők művei a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében
1998. április 29.  
1996–1997. évi ásatási beszámolók, többek között:  
Miklós Zsuzsa–Vizi Márta: Decs-Ete középkori mezőváros kutatása  
Laszlovszky József–Pusztai Tamás–Tomka Gábor: Muhi középkori mezőváros kutatásáról  
Kovács Gyöngyi–Vándor László: A Nagykanizsa-bajcsai 16. századi vár kutatása
1998. május 4.  
Bernáth Mária–Csernitzky Mária–Földes Mária–Földi Eszter–Gergely Mariann–Király Erzsébet–Plesznivý Edit: Vezetés a Magyar Nemzeti Galéria „Rippl-Rónai József” gyűjteményes kiállításán
1998. június 4–6.  
1998. évi vándorgyűlés, Székesfehérvár  
Fülöp Gyula: Beszámoló a megyei múzeumi szervezet tevékenységéről (1986–1995)  
Fitz Jenő: Új kutatási eredmények Gorsiumban  
Nádorfi Gabriella: 4. századi villa Szabadbattyánban  
Pongrácz Zsuzsanna: Római fürdő Intercisában  
Kulcsár Mihály: Árpád-kori templom és temető feltárása Baracs-Apátszálláson (1993–1997)  
Hatházi Gábor–Kovács Györgyi: Csókakő vára  
Biczó Piroska: Feltárások a székesfehérvári királyi bazilika területén  
Kovács Péter: A fehérvári kiállítások és a kultúrpolitika  
Sasvári Edit: A múzeum képzőművészeti kiállításai a 90-es években  
Kovalovszky Márta: A fehérvári képzőművészeti gyűjtemény  
Biczó Piroska: A királyi bazilika legújabb kutatási eredményeinek helyszíni bemutatója  
Kirándulás (vezetések: Lövei Pál, Balázsik Tamás, Hatházi Gábor, Szűcs Erzsébet, Nádorfi Gabriella, Fitz Jenő): Iszkaszentgyörgy–Fehérvárcsurgó–Csókakő–Mór–Szabadbattyán–Gorsium  
Városnézés és múzeumlátogatás Székesfehérváron (vezetések: F. Petres Éva, Cserményi Vajk, Kovalovszky Márta)
1998. október 12.  
Vezetés a Hadtörténeti Intézet és Múzeum „Fényesebb a láncnál a kard” című, 1848-as emlékkiállításán
1998. október 19.  
Zentai Loránd: Vezetés a Szépművészeti Múzeum „Itáliai reneszánsz rajzok” kiállításán
1998. október 26.  
Nagy Mihály: Vezetés a Magyar Nemzeti Múzeum új római kori kőtárában
1998. november 18.  
Hajnóczi Gábor: Leon Battista Alberti „A festészetről” – a magyar kiadás kérdései



1998. december 9.  
Ritoók Ágnes–Szőke Béla Miklós: A zalavári feltárások legújabb eredményeiről
1998. december 14.  
Szinyei Merse Anna–Gergely Mariann: Vezetés a Magyar Nemzeti Galéria „Francia szimbolisták, Gauguin, Pont-Aven, Nabis” kiállításán
1999. február 24.  
Hubai Péter: Ikon vagy portré – egy egyiptomi herceg szobra a Szépművészeti Múzeumban
1999. március 3.  
A Társulat 1998. évi közgyűlése  
Tóth Endre: A koronakutatás újabb eredményei
1999. március 24.  
Gerelyes Ibolya–Kovács Orsolya: Egy orientalista, Zsolnay Miklós keleti gyűjteménye
1999. április 14.  
Zwickl András: A kép határai – kép és keret a nagybányai művészetben  
Passuth Krisztina: A táblakép halála
1994. április 14.  
A Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztályának 1998. évi ásatásait ismertető tudományos ülés (a Budapesti Történeti Múzeummal közös rendezvény), többek között:  
Bencze Zoltán–B. Nyékhelyi Dorottya–Végh András: Ásatások a Szent György tér nyugati oldalán a Lovarda köz és a Dísz tér közötti szakaszon  
Magyar Károly: Újabb kutatások a volt királyi istálló területén és a Szent György tér középső részén  
Bencze Zoltán: Újabb kutatások a budaszentlőrinci pálos kolostor területén  
Irásné Melis Katalin: Régészeti feltárás a magitszigeti domonkos kolostor területén
1999. április 28.  
1998. évi ásatási beszámolók, többek között:  
Kérdő Katalin: Az óbudai helytartói palota legújabb kutatási eredményei  
Pusztai Tamás: A telkibányai Szent Katalin-iszotály 1997–1998. évi feltárásáról
1999. június 3–5.  
1999. évi vándorgyűlés, Szolnok, többek között:  
Kertész Róbert: A Jász-Nagykun-Szolnok megyei múzeumi szervezet  
Zsolnay László: Katolikus barokk templomok Jász-Nagykun-Szolnok megyében  
Szabó József: Református templomépítészet Jász-Nagykun-Szolnok megyében a türelmi rendelet után  
Egri Mária: A Damjanich Múzeum Mednyánszky-gyűjteménye  
Kirándulás: Jánoshida–Jászberény–Jászdózsá–Kápolnahalom–Jásszentandrás–Fegyvernek–Csonkatorony–Karcag  
Városnézés és múzeumlátogatás Szolnokon
1999. szeptember 20.  
Kiss Attila: Vezetés a Magyar Nemzeti Múzeum „Szi-lágyosmlyó – a gepida királyok kincsei” kiállításán
1999. október 27.  
A késő középkori–kora újkori kerámiaművesség kérdéseiről  
Tomka Gábor: Reneszánsz díszkerámiák Észak-Magyarországon  
Pusztai Tamás: A metéltmázás kerámia megjelenése Muhi középkori mezővárosban  
Papp Ildikó: A Muhiról és Ónodról származó kerámi-mázak anyagvizsgálata
1999. október 28.  
Török András–Kincses Károly: Vezetés a Mai Manó Múteremház felújított épületében és aktuális kiállítá-sain
1999. november 10.  
Gerbert Frodl: Die Österreicher der Malerschule von Szolnok – A Szolnoki Művésztelep osztrák kapcsola-tai (a budapesti Osztrák Kulturális Intézettel közös rendezvény)
1999. november 15.  
Takács Imre: Vezetés a Szépművészeti Múzeum „Remekművek alteregói – régi gipszöntvények” kiállítá-sán  
Verő Mária: Vezetés a Szépművészeti Múzeum „Gótikus szobrok” kiállításán
1999. december 1.  
Benkő Elek: Gótikus keresztelőmedencék Erdélyben
1999. december 8.  
Galavics Géza: A magyarországi angolterekről – törté-neti kertek, kerttörténeti kutatások
2000. március 27.  
Mikó Árpád–Sinkó Katalin: Vezetés a Magyar Nemzeti Galéria „Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából” című kiállításán
2000. április 5.  
D. Mezey Alice: A jáki volt bencés apátsági templom architektonikus és ornamentális kifestései
2000. április 6.  
A Társulat 1999. évi tisztújító közgyűlése  
Póczy Klára: István király ezer éve alapított, máig mű-ködő intézményei Rómában
- A Társulat díjazottai:*
- 1995 (átadva 1996. január 24-én)  
Ipolyi Arnold-érem: Frank János  
Rómer Flóris-érem: Gábori Miklós, Mesterházi Károly  
Pasteiner Gyula-érem: Ember Ildikó  
Kuzsinszky Bálint-érem: Lőrinc Barnabás
- 1996 (átadva 1997. április 16-án)  
Ipolyi Arnold-érem: Askercz Éva  
Rómer Flóris-érem: Tóth Endre  
Pasteiner Gyula-érem: Wehli Tünde  
Kuzsinszky Bálint-érem: Bánki Zsuzsa
- A Társulat tiszteleti tagja: Pekáry Tamás, Póczy Klára



1997 (átadva: 1997. október 7-én)  
Henszlmann Imre-díj: Bölcske község önkormányzata

1997 (átadva: 1998. március 31-én)  
Ipolyi Arnold-érem: Szabó Júlia  
Rómer Flóris-érem: Kalicz Nándor, Trogmayer Ottó  
Pasteiner Gyula-érem: Bodnár Szilvia  
Kuzsinszky Bálint-érem: Benkő Elek

A Társulat tiszteleti tagja: Barkóczi László, Boskovits Miklós

1998 (átadva: 1998. október 26-án)  
Henszlmann Imre-díj: Tarlós István, Óbuda-Békásmegyer polgármestere

1998 (átadva: 1999. március 3-án)

Ipolyi Arnold-érem: Bernáth Mária, Galavics Géza  
Rómer Flóris-érem: Horváth István  
Pasteiner Gyula-érem: Mikó Árpád  
Kuzsinszky Bálint-érem: Zsidi Paula

A Társulat tiszteleti tagja: Gerő József

1999 (átadva: 2000. április 6-án)  
Ipolyi Arnold-érem: Dávid Ferenc  
Rómer Flóris-érem: Gabler Dénes, Kőhegyi Mihály  
Pasteiner Gyula-érem: Basics Beatrix, Gonda Zsuzsa  
Kuzsinszky Bálint-érem: Biczó Piroska

A Társulat tiszteleti tagja: Szentlélek Tihamér

Összeállította: Lővei Pál

## A TÁRSULAT DÍJAZOTTAINAK MÉLTATÁSA, 1995–1999

Frank János

Megtiszteltetés számomra, hogy éppen Frank János személyét és munkásságát méltathatom ebben a körben, akihez lassan három évtizedes ismeretség, majd barátság, sőt kollegiális kapcsolat fűz, hiszen tíz évig a Múcsarnokban együtt dolgoztunk. Valószínűleg nincs az országban kortárs művészettel és kiállításrendezéssel foglalkozó ember, aki ne ismerné a nevét és szigorúan igényes kiállításrendezési elveit, és nincs olyan művészetkedvelő, aki ne ismerné Frank Jánost, a kritikust és publicistát.

De kezdjük az elején. Frank János 1925. június 11-én született Budapesten. Művészettörténeti tanulmányait a Pázmány Péter Tudományegyetemen kezdte meg, bár előtte rövid időt töltött a Műgyetem Építész Karán is, eredetileg ugyanis építésznek készült. 1951-ben végzett az akkor már Eötvös Loránd Tudományegyetemen, és gyakorlóévet a Szépművészeti Múzeumban töltötte. 1952–55 között a szentendrei Ferenczy Károly Múzeum segédmuzeológusa: erről az „aranykorról”, amikor már szolgálati biciklivel is rendelkezett, már megírt egyet-mást Czöbel, Gráber Margit, Korniss, Szántó Piroska, vagy mások kapcsán. Ezt követően egyvégtében, kis híján negyven évig a Múcsarnok munkatársa, az utolsó évtizedben a Kiállítási Osztály vezetője.

Ez a múcsarnoki pályafutás felöleli az újabb magyar képzőművészeti és kiállítási élet jelentős eseményeit, bővelkedik megaláztatásokban és megdicsőülésekben. Az egyébként példás hivatalnok Frank Jánost nehezen tudják korlátozott képességű főnökei elviselni, és talán éppen lelkiismeretfurdalásból terhelik meg lehetetlennek látszó feladatokkal: monstre szövetségi, sőt a béketáborban színeinket képviselő kiállításokat rendez, feladatai között az érdektelen, közepszerű ügyek és nagyszerű feladatok váltják egymást. Ez a furcsa és abszurd dialektika éppen olyan irracionális, mint a Kádár-Aczél korszak egész forgatókönyve. Frank Jánossal azonban nem könnyű elbánni: lehet, hogy a háborús menetelésben szerzett képesség az oka, de kisiklik a hatalom kezéből, leperegnek róla (legalábbis látszólag) a méltatlanságok, és egyre növekszik híveinek, sőt nyugodtan mondhatom tanítványainak tábora. A Múcsarnok fiatal művészettörténészei és kiállításrendezői, sőt egy tágabb, ezzel a tevékenységgel már a hatvanas években érintkező kör is – magamat is ide

számítom – tőle tanulja meg, hogy „a tárlatot rendezni valaki”, és hogy ez etikai, morális és esztétikai feladat egyszerre. Tőle tanultuk meg, hogy a rendezőnek kötelessége még egy közepes életművel is legjobb tudása szerint foglalkozni, és a kiállításból a legjobbat kihozni, hogy a rendezés a műteremben, a válogatásnál kezdődik. Tőle tanultuk meg a katalógusszerkesztés rejtelmait, a korrektúrázást, a grafikussal való együttműködést. Ő szerettette meg velünk a nyomdaszagot (akkor még nem a számítógépes világban éltünk), és vezette rá később népművelők és alkalmi kiállításrendezők több nemzedékét arra, hogy a kiállításon a fehér fal a szobor háttere, nem pedig egy kép. Frank János az első között fedezte fel a magyar textilművészet experimentális mozgalmát és írt nagyszerű cikkeket, interjúkat, majd az „Eleven textil” című remek könyvet. Elsők között állt ki az átmeneti műfajok és posztmodern szellemű építészeti „áthallások” mellett, és rendezett úttörő kisplasztikai kiállításokat itthon és külföldön a nyolcvanas években. Valami véletlen folytán, vagy inkább a Kulturális Kapcsolatok Intézeté nyomására ő rendezte a már történeti jelentőségű első Henry Moore kiállítást 1967-ben a Múcsarnokban.

Eközben hétről-hétre jelentek meg az ÉS-ben remek interjúi a „szóra bírt műtermek” sorozatban, melyet később kötetben is megjelentetett. Írt monográfiát Szöllősi Endréről, Szabó Vladimírról, Paizs Lászlóról, Makovecz Imréről, Román Györgyről, Czöbel Béláról, Lugossy Máriáról és Haraszty Istvánról. Cikkeinek, előszavainak számát talán még ő sem tudja számon tartani. 1977-ben kapott Munkácsy-díjat, megtörve az antiszelekcíót. Ars poeticája az 1992-ben a Múcsarnok kiadásában megjelent „Tárlatok – szertartások” kötetnek már a címében is benne van. A tárlat, a kiállítás szertartás, melynek megvan a rendje és a koreográfiája.

Zöldfülű kezdő voltam, amikor egyszer azt mondta nekem: „Ceremóniák nélkül morálisan tönkre megyünk”. Nem tudom, hogy ő emlékszik-e erre, de én egy életre megjegyeztem.

Bízom benne, hogy ez a szakmai ceremónia, a Társulat által adományozandó Ipolyi Arnold-érem, melyet teljes szívemből javasolok, a kedvére való!

Néray Katalin



I. Willem Claesz, Heda Roelof Koets, Pieter Claesz: fursán csengő, idegen nevek. Valójában holland csendéletfestők, akiknek egy-egy remekműve a Szépművészeti Múzeumban Ember Ildikó szobáját díszíti. A fáradságos kutatóét, a műtárgyat alázattal szerető muzeológusét. Csak keveseknek adatik meg ilyen páratlan élmény és öröforrás a hétköznapi szürkeségében/egyhangúságában. És csak kevesen tudnának olyan lelkiismerettel és hozzáértően sáfárkodni ezzel a lehetőséggel, mint ő. 1989–90-ben ez a három csendélet – és még közel negyven műalkotás – az USA nyolc városában került bemutatásra „Delight for the Senses. Dutch and Flemish Still-Life Paintings from Budapest” címmel. Fordulópont a Régi Képtár életében. Nemcsak tengerentúli bemutatkozásra adott alkalmat ez a kiállítás, hanem a holland-flamand csendéletek szakkatalógus igényű feldolgozására is. Úttörő vállalkozás volt, de természetesen nem előzmények nélkül. Ember Ildikó már 1967-től a Múzeum propaganda csoportjában dolgozott látlatvezetőként, amikor 1970-ben átkerült a Régi Képtárhoz. Rövidesen a 17. századi németalföldi anyag gondozását bízták rá. Még két év, és alkalmat nyílt az első önálló kiállításrendezésre: a nemzetközi Tájékiállítás budapesti bemutatóját rendezte, a magyar nyelvű katalógust szerkesztette, a németül és lengyelül kiadott tudományos katalógusba megírta a budapesti holland képekről szóló címszavakat. A következő években – külföldi lehetőség híján – több vidéki nagyvárosban, illetve a Szépművészeti Múzeumban rendezett időszaki kiállítást a Képtár németalföldi anyagából. 1981-ben, a Szépművészeti Múzeum fennállásának 75. évfordulójára rendezett Jubileumi kiállítás munkálatait irányította és tudományos katalógusát szerkesztette. Ugyanebben az évben részt vett a Magyar Nemzeti Galériában bemutatott magángyűjteményi kiállítás előmunkálataiban, és 43 17. századi holland, illetve flamand kép tudományos feldolgozását végezte el.

A Szépművészeti Múzeum, így a Régi Képtár számára is igazából csak a 80-as évek közepétől nyílt nagyobb lehetőség külföldi bemutatkozásra. Ember Ildikó több jelentős kiállítás szakmai előkészítésében, rendezésében és tudományos munkálataiban vett részt. Első példa erre az 1985-ben a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria anyagából Luganóban rendezett reprezentatív látlat. 1987-ben a kölni Wallraf-Richartz-Múzeumban, majd az utrechti Centraalmúzeumban és a hannoveri Landesgalerie-ben került kiállításra 50 holland festmény. Ez volt az első igazán rangos, önálló bemutatkozása a képtárnak ismert külföldi múzeumban, neves szakemberek közreműködésével, és ugyancsak első alkalommal nyílt lehetőség egy szakmailag és külső megjelenésében is komoly, külföldiek számára olvasható nyelvű katalógus publikálására.

Legutóbb tavaly rendeztünk Milánóban és Németország két városában „Rembrandt, Rubens, Van Dyck... Italienshucht nordischer Barockmaler” címmel nagyszabású kiállítást Marco Chiarinivel, a firenzei Pitti Palota gyűjteményének igazgatójával.

II. 17. századi holland és flamand festészettel foglalkozó szakkikkek 1972 óta folyamatosan tesznek közzé, elsősorban a Szépművészeti Múzeum Bulletinjében, az Acta Historiae Artiumban, néhány tanulmánya pedig külföldi szaklapban jelent meg. Egyetemi doktori disz-

sertációjának témáját is ebből a korból merítette. Benjamin Gerritsz Cuyp (1612–1652) munkásságának első monografikus jellegű feldolgozását végezte el, egy 280 művet magába foglaló oeuvre-katalógus összeállításával. A doktori címet 1977-ben nyerte el.

Itthon és külföldön egyaránt igen nagy sikere volt a „Zene a festészetben. A zene mint szimbólum az európai reneszánsz és barokk festészetben” című, öt nyelven kiadott könyvének, melyért Nívódíjat kapott.

Az utóbbi években nagyon sokat tett és tesz azért, hogy a Régi Képtár anyaga – hozzávetőleg 2800 festmény – szakkatalógus formájában feldolgozásra kerüljön. Az ezzel kapcsolatos tárgyalások és szervezőmunka mellett rövidesen elkészül közel 400 holland festmény – egyelőre – check-list jellegű áttekintésével. Rendszeresen folytat kutatómunkát külföldi szakkönyvtárakban, részben ösztöndíjak, részben hivatalos utazással egybekötött tanulmányai révén. 1973-ban három hónapig Rómában, 1974-ben négy hónapig Belgiumban dolgozott ösztöndíjjal. Az utóbbi években elsősorban Hollandiában járt szakmai céllal.

III. Tudományos munkássága mellett igen jelentős muzeológusi tevékenysége. Négy éven keresztül vezette a bírálati és kiviteli szemléket, továbbá átmenetileg – helyettesként – a Nyilvántartási csoportot is, és volt tudományos titkár. 1983-tól 1986-ig Garas Klára megbízásából a Régi Képtár élén állt, melynek jelenleg – 1993 óta – kinevezett vezetője.

Ezek a funkciók azonban mit sem érzékeltetnek mindennapi erőfeszítéseiből. Minden múzeumot, képtárat vagy kollégát érintő dolgot szívügyének tekint, függetlenül attól, hogy magas szaktudásról, vagy hétköznapi – sokszor bosszantó – apróságokról van-e szó. Olyan muzeológust tisztelhetünk benne, aki a műtárgyakat elsősorban nem kutatható, publikálható tárgyként kezeli, hanem szinte anyai gondoskodással törődik velük. Nagyon sokat fáradozott azért, hogy egy-egy külföldi kiállítás a tudományos munka és publicitás mellett az állagmegóvásra is alkalmat teremtsen. Az elmúlt tíz évben több száz festmény restaurálására került így sor. Hogy ez részben külföldi támogatással történt, abban nagy szerepe volt kapcsolatainak és nyelvtudásának.

De nemcsak a műtárgyak köszönhetnek meg fáradozását és gondoskodását, hanem azok a fiatal kollégák is, akiknek szakmai útját egyengeti.

A fentiek alapján javasolom Ember Ildikót a Pasteiner-díjra.

Gosztola Annamária

Askercz Éva

Kollégánk és barátunk, Askercz Éva egyetemi felvételién hosszú copfokkal jelent meg, a szigorú beszélgetés után rámosolygott a bizottságra, és megígérte, hogy addig ül a küszöbön, amíg fel nem veszik. Mi, többiek, ha ugyanezt gondoltuk is, nem mertük volna kimondani. A bizottság azonban már akkor sejtethetett valamit, talán azt, hogy olyan leendő szakemberre akadt, akinek kezében, pillantása alatt, gondolatainak kanyargása közben majd életre kel, megszólal az anyag, elevenné válnak az adatok, és a művészettörténet materiája színes, lélegző fluidummal telik meg. Így hát természetesen felvettük.

Askercz Éva az egyetem befejezése után – néhány évi gimnáziumi oktatói tevékenység után – a soproni Liszt



Ferenc Múzeumban kezdett dolgozni, és azóta is a múzeum munkatársa. Azt bizonyára nem lehet mondani, hogy egyszerű és könnyű esztendők vártak rá itt – mindnyájan ismerjük egy kezdő múzeológus tennivalóinak és körülményeinek bonyolult szövevényét. De bizonyos megszépítő messzeségből az is látható, hogy a fiatal művészettörténész vidám fészkelődésének, érzékeny keresgélésének és bölcs tájékozódásának eredményeként milyen gyorsan rajzolódtak ki azok a területek, amelyeken a szívének és eszének legkedvesebb témák, tárgyak, tárgye gyűttesek, művészettörténeti alapok és történelmi összefüggések teremnek. Először magát a múzeumi gyűjteményt említeném. Bizonyára nem vagyok egyedül, aki látta kollégánkat a raktár tárgyai, valóságos remekművek és mindenféle vegyes eredetű s színvonalú darabok között mozogni. Még a legszörösebb művészettörténész-szívet is meglágyítja – túl leltározottságon, adatfeldolgozáson, renden (ezek itt természetes velejárói a dolgoknak) – az a tájékozottság és az anyagnak az az otthonosságot és intimítást sugalló megszólaltatása, amelyeken szakmánk művelése közben olyan ritka alkalmakkal tapasztalunk. Askercz Évának ez a különös tehetsége két nagy – egymástól igencsak különböző – területen bontakozik ki: az általa rendezett kiállításokban, valamint művészettörténeti tanulmányokban. Az előbbieket száma ugyancsak jelentős, hiszen az elmúlt évtizedek alatt sok-sok ötlet, alkalom adódott, amely éppen egy kiállításban találta meg megfelelő formáját. Ezek időben és témájukat tekintve is széles mezőnyt rajzolnak körül a 18. századtól a jelenig, a festészettől a gyermekjátékokig, a textiltől az érmekig. De akár egy soproni kismester munkáiról (Sterbenz Károly), akár a Storno család rendkívüli, műfajában, tárgyi anyagában, stílusában és problematikájában bonyolult, sokféle szempontot vegyítő és néha bizony vegyes gyűjteményének elrendezéséről legyen szó, Askercz Évának egyre megy. Mindannyiszor a tárgyismeret, a művészettörténeti összefüggések gondos mérlegelése és valami hajszálpontosan működő arányérzék és ízlés adja azt a biztosságot hátteret, amely előtt felfénylenek az adott tárgyak, legyenek bár remekművek, vagy átlagos darabok.

Ugyanezeket az eredményeket csodálhatjuk, avagy irigyelhetjük Askercz tanulmányait olvasva. Jó húsz éven át foglalkozott Sopron-környéki és északnyugat-magyarországi úttínti szobrokkal és pestisemlékekkel, a barokk szobrászatnak egy olyan vonulatával, amelynek egyes darabjain például egyszerűen érzékelhető és kimutatható, hogyan szállt le a „nagy stílus” a falvak mindennapi műformáiba. Idevágó tanulmányai nemcsak pontos adatközlések, sokkal többek annál; a szerző minden szűkszavúsága ellenére is plasztikusan, érzékeltesen írja le a folyamatot, ahogyan a barokk ábrázolás-formái és stílusjegyei átalakulnak a névtelen falusi mesterek kezében és közönségük szemléletében.

Írásainak fontos csoportja a Storno-család gyűjteményét, pontosabban tárgyi és szellemi hagyatékát állítja középpontjába. Egy helyütt szerényen jegyzi meg dolgozatának bevezetőjében: „Szándékunk és lehetőségünk elsősorban a család történetének kutatása, ezért tartalmaz a közlés számtalan eddig nem ismert adatot id. Storno Ferenc pályakezdésére vonatkozóan... A többi a terület kutatóira vár. Remélem sikerül közreadásukkal azt a meglepetést és kíváncsiságot felkeltenem, amelyet magam is éreztem a rajzok (id. Storno Ferenc historizáló tárgy terveiről van szó) megtalálásakor és Storno bécsi kapcsolatainak felderítése idején.” Úgy gondolom, egy

egész szakma meglepetését és kíváncsiságát sikerült felkeltenie a szerzőnek, amikor az évek során rendszerezen és következetesen kutatta és publikálta idevágó tanulmányait. Ezekből máris élesen kirajzolódik és személyessé válik a család legfontosabb, eddig csak haloványan és felületesen ismert alakjainak portréja; számtalan eddig ismeretlen adat segítségével árnyalttá válik egyéni művészpályájuk, és mindezeket túl – mintegy mellékesen, magától értetődően – a sok részletből, a velük való „vacakolásból” kirajzolódik, (megint csak azt kell mondanom) személyessé válik egy korszak és egy folyamat is. Elsősorban a múlt század második feléről és a historizmusról van szó, velük kapcsolatban eleve válogatott telnek meg azok a művészettörténeti folyamatok és kategóriák, amelyeket korábban sápadt, könyvszagú és kissé elvont folyamatokként és kategóriákként ismertünk meg. Most Askercz Éva kutatásai és interpretációja nyomán vidéki báj és internacionális szellem lengi be a Stornók műveit, és kézzelfogható közelségből látjuk, hogyan formálódnak valami mássá egy középkori szárnyasoltár táblái a historizmus ízlését és művészeti elveit magáénak valló soproni mester műtermében, hogyan kapnak új funkciót reneszánsz vagy 18. századi tárgyak, hogyan fogalmazódik meg a stílusok és korok egymásra halmozott, különös egyvelegéből az időnek és a művészetnek a tradícióról leváló, új felfogása.

Kollégánk és barátaink két utóbbi könyvében az olvasó örömmel fedezi fel mindazokat a szakmai tulajdonságokat és eredményeket, amelyekről az előzőekben beszéltem. Mindkettő tárgyról szól: az egyik soproni látképekről, tehát festményekről és grafikákról, a másik 18–19. századi soproni bútorokról. Mindkettőt művészettörténeti tanulmány vezet be, pontos adatok és tudományos leírások egészítik ki, és persze, szép színes képek. De az ember csodálkozva és elégedetten veszi tudomásul, hogy mégsem a képek miatt érzi olyan otthonosan magát a könyvek műtárgyai között, hanem éppen a szövegből megfoghatóan módon szivárgó személyesség teszi őket plasztikussá és már-már tapinthatóvá. Ahogyan Tóth Árpád írta: „lila dalra kel egy nyakendő”, úgy kel életre Askercz kezében is vizsgálatának tárgya, és hát ez bizony már önmagában sem túl gyakran történik meg szakmánkban.

Amikor Askercz Évát Ipolyi-éremre javaslom, egész eddigi sokoldalú tevékenységében ezt a momentumot külön is szeretném kollégáim figyelmébe ajánlani.

Kovalovszky Márta

#### Wehli Tünde

Alighanem nagyobb élmény az ajánló számára ennek a tisztnek a betöltése, mint annak, akit ajánl, de az már biztos, hogy helyes volt a két személy kiválasztása. Wehli Tünde ugyanis – mondhatnám – első tanítványaim közé tartozik, ha ugyan tanulhatott volna valamit is tőlem, a szerencsétlenségére éppen a művészettörténet tanszékére ugyanakkor felvett s az újoncok ellen mindjárt – legnagyobb személyes ijedelmekre – bevetett gyakorlókól. Komolyságot, hivatástudatot, a szakma mindenek ellenére is konok tiszteletét, önpusztító igényességet, egyenességet és következetességet én tanultam – és még sokan tanulhatnak – tőle. Essünk túl a nehezén: ezért helyeslem, hogy a Régészeti és Művészettörténeti Társulat ez évi elismeréseinek sorában rá gondolt, s ezért merészelem ezúttal szembe dicsérni.



Megvan rá a tárgyi alapom, hiszen mindig azonos pályán mozogtunk: 1968–69-ben az ELTE Művészettörténeti Tanszékén volt kolleginám, akkor a Comité International d'Histoire de l'Art kongresszusi irodájának gályarabságában. 1970-ben az MTA akkor új Művészettörténeti Kutató Csoportjának első szálláscsinálói között kapott, a könyvtár első megszervezőjeként nagyon fontos szerepet, majd vált a mai napig az intézet egyik kariatidájává, jóban-rosszban hűséges, minden vállalkozásában részt vevő – nem tagozatává, hanem igazi, teherhordó tagjává. Valamilyen mértékig etalonná is: objektivitásával, írásainak szigorával, a mind esztétikai, mind etikai kvalitásitételekben és jelzőkkel takarékoskodó stílusával, pontosságával. Mindez – kár lenne tagadni – olykor polémiaúthoz vezetett, viszont mások éppen a benne rejlő nevelő erőt, a nem irtani, hanem terjeszteni való magatartást ismerték fel. Azt hiszem, széles körű oktatási tevékenységében egyenesen rá szabták a Láthatatlan Kollégiumot, ahol a jövőendő középkorkutatókhoz, különösen a könyvfestészet specialistáihoz igyekszik közvetíteni mindazt, tudásanyagot, módszert és szellemiséget, amiben őt részesítették mesteri.

Ezek nem csak művészettörténészek voltak, hiszen Wehli Tünde céltudatosan készülve középkorkutatónak, már egyetemi hallgató korában mindenekelőtt e terület művészettörténeti és történettudományi stúdiumaiba merült el. Szerencsés, a Wahlverwandtschaften működése folytán végbement tájékozódás vezette Mezei László körébe, a Hajnal István felfogását örökítő írtástörténeti, a textológiai, kodikológiai, teológiai, irodalomtörténeti, értelmiségtörténeti szempontokat egyesítő középkorkutató műhelybe. E barátságosan kooperáló tagokból álló műhely ma is élő, mindenkori Wehli Tünde szakértői közreműködésére is épülő vállalkozása, a Fragmenta Codicum sorozata szinte jelszava lehetne az ő középkorszemléletének, kutatási felfogásának is. Mert célkitűzése a fragmentumokból az összkép összerakása, rekonstrukciója. Ennek a törekvésnek sikeréről mára hosszúra növekedett bibliográfia tételei tanúskodnak: első publikációkat jelentő cikkek, tudományos és kiállítási katalógusok, kézikönyv-fejezetek, köztük a magyarországi művészettörténet már megjelent és még kiadásra váró részei számára írott áttekintő fejezetek; valamennyi nemcsak emlékek szigorúan mérlegelt ismertetése, hanem a könyvek és használoik, az értelmiség, a szellemi munka és a műveltség történetébe való betekintés is.

E módszerességének köszönhetően vált fokozatosan a középkori könyvfestészet vezető, nemzetközi elismertségnek is örvendő kutatójává. Kezdte 1968-ban, egyetemi szakdolgozatában, illetve 1974-es doktori disszertációjában az admonti biblia modern feldolgozásával (megjelent 1977-ben), s munkássága időközben kiterjedt a középkori kódexfestészet úgyszólván teljes magyarországi és magyar vonatkozású külföldi emlékanyagának kritikai értékelésére – csak néhány példát kiragadva: a 13. századi magyar vonatkozású kódexekre, az Anjou-kori bolognai kapcsolatokra, Mátyás corvináira is. Nemcsak a fragmentumaikban vagy éppen megőrzött könyvekkel gazdagította az összképet, hanem a kézírásos kódexek mellett sokáig méltatlanul és érthetetlenül elhanyagolt illuminált ősnymtatványokkal is. Ez tette mindenkinél alkalmasabbá arra, hogy 1993-ban újra kiadja Hofmann Edith Régi magyar bibliofilek című munkáját. A szerényen, jegyzetapparátusként mintegy álcázott kiegészítés a legteljesebb összefoglalása Wehli

Tünde eredményeinek. Tanúskodik arról a roppant szemléletváltozásról is, amely Hoffmann Edith „bibliofil” s az ő „possessor” kifejezésében érvényesül: a luxuskódexekre koncentráló kitűnő művészettörténész s a könyvekben a szellemi élet dokumentumait felfedező, interdiszciplináris nyitottságú utód eltérően elhelyezett hangsúlyairól. Ez az összefoglaló munka volt az alapja Wehli Tünde 1996-ban elnyert, megkésett kandidátusi disszertációjának.

A tudományos fokozat azért is késett, mert Wehli Tünde, a művészettörténész, a tanár, a Művészettörténeti Kutatóintézet sok felelősséggel terhelt tudományos főmunkatársa mindent előbbre tett, mint személyes karrierjének építését. Ha itt a középkori könyvfestészet specialistájának munkásságát méltattam, ennek oka az volt, hogy e téren a legnyilvánvalóbb úgyszólván párját ritkító munkájának a jelentősége. Nem esett szó pl. Spanyol középkori festészet című könyvéről, ikonográfiai kutatásairól, a román kori szobrászat történetére vonatkozó publikációiról, alapos recenzióiról.

Ismételten megerősítem javaslatomat munkásságának nyilvános társulati elismerésére.

Marosi Ernő

#### Szabó Júlia

Nagy idők tanújaként láttam egyszer Szabó Júlia kolégánkat, amint egy fogadás kezdetén cipőjét lerúgva fellépett az amerikai nagykövet heverőjére, hogy a fölötte függő Mednyánszky-festményt közelebből is szemügyre vehesse. Vagy amikor a New York-i Soros Alapítvány irodájában várakozva szétcsavartatta egy Kasák-mű keretét, hogy aztán a darabot kezébe véve, alapos vizsgálat után mosolyogva közölje az aggodalmas hivatalnokokkal, a kép hamis. Mindkét esetben magam is kissé aggodva, de csodálattal néztem bátorságát és naivan természetes biztonságát, amellyel tárgyához, az adott műtárgyhoz közelített. Miután együtt jártunk egyetemre, majd az elkövetkező évtizedekben nemegyszer dolgozhattam vele kiállítások előkészítésében és rendezésében, nemegyszer tapasztalhattam és folyamatosan tanulhattam meg, hogy az adott kép, grafika vizsgálatának ez a mosolygósan rácsodálkozó „felfedezése”, majd szívóssággal és könyörtelen alapossággal végzett tartós megfigyelése, vizsgálata milyen könnyedén – de csak látszólag könnyedén – vezet eredményre: a mű megadja magát, elárulja lényegét, és elvezet azokhoz az összefüggésekhez, amelyeknek bonyolult láncolatában plasztikusan rajzolódik ki az egyes mű helye, szerepe, célja, értelme és lényege a művészettörténet valamely korszakában. Tudjuk persze, hogy ez csak nyitott szívű, elfogulatlan szemléletű és alaposan felkészült kutató esetében történik így. Együtt dolgozva vele, vagy műveit olvasva meggyőződhetünk róla, hogy Szabó Júlia ilyen kutató művészettörténész.

Eddigi tevékenységében sokféle, bár egymástól nem idegen területen, témában folytatott kutatásokat, most mégis két alapvető nagy vonulatát emelném ki vizsgálatainak: az egyik a magyar aktivizmus mozgalmának története és alakjainak, eredményeinek feltárása, illetve nemzetközi kapcsolatainak megrajzolása; a másik 19. századi festészetünk „portréjának” megelevenítése. E portréban régen ismert és újonnan, általa feltárt adatok, megkopott és „újra-fényezett” összefüggések, egyéni és közösségi, történeti és művészettörténeti „arcvonások”



keverednek, az adatoknak, tényeknek és kapcsolatoknak ebből a bonyodalmas szövedékéből rajzolódik ki végül pl. „A XIX. század festészete Magyarországon” vagy (hogy egy „részletkutatást” említsünk) „Csontváry Tivadar utazásai elődök és kortárs festők utazásai tükrében”.

Utalnék ennek utolsó szavaira: „utazik képzeletben, évezredek távlatában, vissza a múltba és vissza a jelenbe.” Csontváryhoz hasonlóan így utazik ő is az évszázadok hullámverésében, keresztül-kasul a művészet-történetben a 19. századi festészettől a magyar rajzművészetén át az aktivizmusig és a magyar naív művészetig, elidőzve olykor a libanoni cédrus ikonográfiájánál, a Szent László-legenda historizáló ábrázolásainál, Henri Rousseau életművénél, Kandinszkij vagy Malevics művészeténél, de a magyar Tanácsköztársaság műpártoló tevékenységénél, vagy – mint legutóbb láttuk – Pulszky Ferenc életművénél is.

Bevallom, amikor sok évvel ezelőtt először beszélt Szabó Júlia nekem az Akadémiai Képtárral kapcsolatos terveiről, kicsit aggódva és némiképpen hitetlenkedve hallgattam. Ha ma belépek a termekbe – gondolom, valamennyiünk nevében mondhatom ezt – elismeréssel és valamiképpen hálával nézek körül a festményeken: úgy vélem, visszakaptam egy darab 19. századot, egy darabot a nemzeti történelemből, saját múltamból, mindannyiunk kultúrájából és kultúrhistóriájából. De kaptam valami személyeset is, az enteriőrökből, az atmoszférából sugárzó, személyre szóló és megszólító erejű ismeretet, tudást, látványt, olyasmit, amit csak Petőfi, Vörösmarty vagy Deák daguerrotípiáját kezembe véve élhettem át.

Amikor Társulatunknak azt ajánlom, hogy Szabó Júlia eddigi gazdag munkásságát az Ipolyi-emlékéremmel ismerje le, magam elsősorban erre a nagyvonalú „adományozó gesztusra” hívnám fel a figyelmet. Ipolyi annak idején gyűjteményét adományozta a Nemzeti Múzeumnak és az esztergomi Keresztény Képtárnak. Szabó Júlia – saját gyűjteménye nem lévén – írásain és kiállításain keresztül nemzeti múltunk, a magyar művészettörténet fontos eredményeivel ajándékoz meg minket.

Kovalovszky Márta

*Bodnár Szilvia*

Bodnár Szilvia kutatói munkásságát a Szépművészeti Múzeumban alkalmam volt kezdetektől fogva figyelemmel kísérni. Az egyetemi évek egyoldalúan elméleti képzése után egy ilyen fogékony, minden szellemi művészeti produktum iránt élénken érdeklődő ifjú kutató számára a múzeum 100 000 rajzot és metszetet magában foglaló grafikai gyűjteménye kiváló gyakorló terepet nyújtott. Érdeklődése a kezdetektől fogva nem korlátozódott egyetlen szűk területre, hanem – amint főként kiállítási katalógusai jelzik – a 15. századtól a kortárs művészetig ível. Kutatói profiljának másik fő jellegzetessége az egyes műtárgyakhoz fűződő bensőséges kapcsolata, a türelmes elmélyedni tudás a részletekben, az alapos elemzőkészség, amely tulajdonságok alkalmassá tették az árnyalatnyi különbségek észrevételére és így már néhány év múltán egy-egy mesterkéz felismerésére az ismeretlenként regisztrált művek között. Viszonylag gyorsan megszerzett tájékozottságát, amely lelkiismeretességgel és megbízható alapossággal párosul, a mindennapi múzeumi munkában is jól kamatoztatja a bíráló

latra behozott művek körültekintő megítélésénél és a vásárlások mérlegelésénél.

Első nagy munkája doktori disszertációként Haus Hoffmann budapesti rajzainak tudományos feldolgozása volt, amely rövidített formában az Acta Historiae Artiumban jelent meg 1986-ban. A Dürer utáni másolataival hírnévre szert tett művész rajzoló munkássága egyrészt a 16. század végi Dürer-reneszánsz, másrészt növény- és állatábrázolásai révén az 1600 körüli természet-tudományos naturalizmus problémaköréhez kapcsolódott. A II. Rudolf udvarában is működő Hoffmann oeuvre-je ilyen módon több komplex probléma és különböző művészi irányzat körüljárására adott lehetőséget, amelyet Szilvia mintaszerűen teljesített. Finom elemzései, amelyek az eredeti és másolat viszonyát boncolgatták, felkeltették a külföldi pályatársak figyelmét is, ennek köszönhetette a meghívást a Dictionary of Art számára a Hoffmann lexikoncikkhez és a Woodner-gyűjteménynek a washingtoni National Galleryben rendezett bemutatója alkalmából készült katalógus egyik címszavának megírásához. Szilvia közreműködése nemcsak mint Hans Hoffmann művészetének specialistája vált kíváncsiságot az elmúlt évtized folyamán több helyen megrendezett, II. Rudolf udvarának művészetét bemutató kiállításoknál, hanem mint e művészet más reprezentánsainak is szakértője. Így fontos címszavai jelentek meg a Szépművészeti Múzeum rudolfinus rajzanyagából 1987-ben rendezett salzburgi kiállítás alkalmával, majd az 1988-ban Essenben és Bécsben szervezett első nagy nemzetközi rudolfinus bemutató, a Prag um 1600 és ugyanígy az elmúlt év nyarán Prágában napvilágot látott II. Rudolf és Prága kiállítás katalógusaiban. E címszavak között szerepelt egy jelentős felfedezés, nevezetesen a milánói Giuseppe Arcimboldo egyik alkotásának a felismerése az ismeretlen német rajzok között. A Szépművészeti Múzeum Bulletinjében megjelent cikkében a szerző nemcsak a rajz stílusösszefüggéseit taglalja meggyőzően, hanem az ábrázolás kapcsolódását az allegorikus jelentést hordozó díszfelvonulások hasonló jellegű figuráihoz is, amelyek az udvari ünnepek témájául választott elképzelések képi megfogalmazásai voltak a világmindenség harmonijára vonatkozóan. Ez a példa is jól mutatja, hogy egy-egy műtárggyal kapcsolatos kutatásai mindig túlterjedtek a stílári jelenségek regisztrálásán és a szűkebb értelemben vett ikonográfiai meghatározáson, mivel az alkotásokat tágabb szellemi kontextusban tárgyalja. Ezt a törekvését különösen pozitívként kell értékelnünk, mivel a múzeumi feladatok – közöttük elsősorban a szakkatalógusok előkészítése – inkább a formai kérdések, a stílusproblémák irányába terelik a kutatók érdeklődését.

Szilviának a tematikai kérdések tágabb időhatárok között felmerülő problémái iránti vonzalmát jelzik önálló kiállításai. Az 1990-ben rendezett és nagy érdeklődés kiváltott „Csillagsorsok és embersorsok” nem kisebb témát ölelt fel, mint az ember és világ kapcsolatának művészi ábrázolását a 16. és 17. században, a makro- és mikrokozmosz összefüggéseit a gondolat és képvilág tükrében.

Mondandóját e témáról természetesen itt is széles szellemi összefüggésbe ágyazva adja elő. Az antik gyökerektől kiindulva a középkori és kortárs írásos forrásokra utalva és a metszeteken szereplő feliratokat idézve magyarázza az egyes ábrázolási típusokat és rajzolja meg azt a szellemi-történeti környezetet, amelyben a kiállított művek létrejöttek.



Még súlyosabb és komplikáltabb témát választott az „Álmok és látomások” kiállításánál, amely hat évszázadban mutatta be a grafikusművészet e tárgykörbe tartozó, kiemelkedő alkotásait. Ez esetben is az antik auktoroktól kiindulva és a 15–16. századi szerzők álommagyarázatai nyomán idézte fel azt az elképzelésvilágot, amelyben az álmok birodalmának képi megfogalmazásai a képzelet és valóság elemeinek összeolvadásával létrejöttek. Az álom allegóriákon belüli finom distinkciók fogalmat adnak e téma szövevényességéről, amelynek útvesztőiben Szilvia biztos kézzel kalauzolja az érdeklődőt. Kitaposottabb úton haladhatunk az Ó- és Újtestamentumi álmok és látomások ábrázolásai között, mivel az egyes témák magyarázatát közvetlenül a Biblia szolgáltatja. A kiállítás 18–20. századi német rajzait feldolgozó és majdan szakkatalógus formában közléteendő kutatásait szeretném méltatni. Az ilyesfajta munka az elmúlt érában nem tarthatott számot különleges megbecsülésre idehaza, mivel nemigen adott lehetőséget az ideologikus megközelítésre. Az ilyenfajta hatalmas munkára manapság nagyon kevesen vállalkoznak, mivel túl sok fáradtságot és nagy szakértelmet kíván, a végeredmény pedig nem olyan látványos, mint egy monográfia esetében. Szilvia évek óta dolgozik a szakkatalógus előkészítésén, amelynek kisebb-nagyobb részeredményei eddig cikkek és kiállítás-katalógusok címszavai formájában láttak napvilágot. Ilyenek voltak az 1985-ben Washingtonban, Chicagóban és Los Angelesben rendezett „Leonardo to Van Gogh” kiállítás-katalógusban megjelent, 16. századi német mesterek rajzairól szóló címszavai, amelyek teljesen lépést tartanak az idősebb kollégák írásaival. Most fejezi be nagyobb tanulmányát Georg Pecham rajzművészetéről, amelynek kiindulópontja a Szépművészeti Múzeum néhány ismert, illetve általa meghatározott lapja volt. Nagy érdeklődéssel várjuk ezt az újabb, a művész egész rajzoló munkásságát felölelő publikációt, és további eredményes, örömteli munkát kívánunk kutatói tevékenységéhez.

Gerszi Teréz

Bernáth Mária

Bernáth Mária művészettörténeti munkásságát méltatni igencsak hálás feladat. Ritka, tudatosan épített, konzekvens pályakép az övé. Igen korán, már egyetemi éve alatt választotta kutatási területévé a 19. század második felének és századunk első évtizedeinek festését; az időszak legfontosabb stílusáramlataival, tendenciáival és ezekben talán – számára bizonyosan – a legfontosabb festők szerepével, jelentőségével, művével foglalkozott és foglalkozik mindmáig.

Korai, 1960–1970 közötti tanulmányai választott korszaka legpregnansabb irányzatával, a szecesszió művészetének kialakulásával (A szecesszió gyökerei a pre-raffaelitizmusban, Dokumentációs Központ Évkönyve, 1960), a szecesszió művészetének alakulásával és jellemzőivel az Osztrák–Magyar Monarchiában (Helikon 1969) foglalkozik, majd a magyar szecessziós festészet helyét vizsgálta az európai áramlatokban (Filológiai Közöny, 1967), s e témakörben jelent meg nagylélegzetű összefoglaló tanulmánya a „Szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben” címmel a Művészettörténet–Tudománytörténet c. kötetben 1973-ban, majd angolul az Actában 1982-ben.

Már ezekben a tanulmányokban is feltűnt rendkívüli tájékozottsága, anyag- és irodalomismerete, és ennek a pontos és kimerítő eszköztárnak a használata. Így kezdődött Bernáth Mária munkásságában az a szerves fejlődési folyamat, amelynek háttérében munkahelyi tevékenysége állt. Mert gazdag forrásanyag megismerését jelentette a Magyar Művészek Lexikona, az ún. Szentiványi-anyag számos külső kutatót foglalkoztató munkálatainak irányítása, majd mint 1969-től a Kutatócsoport munkatársa, később főmunkatársa számára a nem csekély intézeti feladatok sora.

Ezek között mindjárt a kezdetektől a Kutatócsoport központi kézikönyv-feladataként az 1890–1918 közötti időszakot tárgyaló kötet szerzői és segédszerkesztői munkáit végezte Németh Lajos szerkesztése mellett. Akik itt ülnek, azok közül sokan szerzőként részt vettek e kötetben. Gondolom, ebben a körben nem kell részleteznem, mit jelentett úttörő koncipiálásban, éveken át tartó és kitaró szerzői – hiszen Bernáth Mária a kötet több kitűnő tanulmányának szerzője is – és szerkesztői munkában egy akkora, előzmény nélküli vállalkozás véghez vitele.

Akik intézeti munkatársaiként tanúi lehettünk e heroikus munkának, tulajdonképpen akkor tanultuk meg nagyra értékelni szakmai felkészültségét, véleményei megalapozottságát, a művészet iránti szerény alázatát, szerkesztői gondosságát és precizitását, fáradhatatlan szorgalmát és még sorolhatnám érdemeit.

Miközben kiemelt munkája a kézikönyv volt, sorra írta jobbnál jobb könyveit a Művészet kiskönyvtára sorozatba Munchról (1966), Mareesről (1969), Klimtről (1972), majd a további pályáját is kijelölő könyvét Rippl Rónairól (Gondolat 1976).

Mind a kézikönyv-tanulmányokból, mind a Rippl-Rónai-kötetből egyre tisztábban rajzolódott ki Bernáth Mária szépírói erényekben is bővelkedő művészettörténeti profilja, módszerének kimerültsége, eszköztárának biztos, célratoró, szigorú ökonómiaja, stílusának tömör letisztultsága. S talán első helyen kellett volna kiemelni mély művészetértését, „abszolút látását”, mindazokat a jegyeket, amelyek őt olyannyira összetéveszthetetlen egyéniséggé teszik, amint ezt a mindnyájunk számára csakis Őt jelölő „Marili” neve is aláhúzza.

Azt szokás mondani, a tehetség még nem érdem, mint ahogy bizonyára az sem, hogy belülről való művészetértését eszmélésétől élvezhette és hozhatta magával. De igen nagy képesség annak, aki élni tud vele, felőlően kamatoztatja. Marili – engedjék meg, hogy ezen a szeretetet és megbecsülést jelző néven hívjam – Rippl-Rónai festészetét szinte körüljáró mintegy 12 tanulmánya mind e képességének egyre letisztultabb bizonyítékai.

S kell-e erről többet mondani, mint emlékeztetni a tavalyi MNG-beli nagy Rippl-Rónai életmű kiállítás átgondolt rendezési koncepciójára (amely kiállítást vendégként, meghívottként rendezett Galéria-beli munkatársaival), vagy a kiállítás nagyszabású és mintaszerű katalógusára, amelynek koncepciója ugyancsak az övé, s amelyet Nagy Ildikóval szerkesztett. A kiállítás és katalógusa, benne Marili kiváló tanulmányával és képelemzéseivel beszédes bizonyítékai annak, hogy témájának fölényes ismerete, belülről „látása”, végiggondoltsága a záloga a láttatás kivételes képességének mind esztétikai, mind tartalmi értelemben.

Marili, noha 1981-ben Németh Lajossal megosztva a kézikönyvért Akadémiai díjat kapott, s 1982-ben a Társulat Pasteiner-érmét – nem igazán dicsekedhetett látvá-



nyos sikerekkel. De kitartó munkássága ezt is meghozta a Rippl-Rónai-kiállítással és az utána megjelent igen szép monográfiával, amely korábbi könyvének bővített és átdolgozott kiadása. A két megjelenés (1976 és 1988) között írott számos tanulmánya, a kiállítás és a katalógus tanulságait is felhasználva alkotta újra e monográfiát.

Sok mindenről, főleg kiváló szerkesztői munkásságáról kellett volna még szólni. Így az *Ars Hungarica* 15. éven át tartó szerkesztéséről, a Zádor Anna által fémjelzett Historizmus művészete Magyarországon c. tanulmánykötetről, amelyet András Edittel szerkesztett 1993-ban vagy a nagybányai művészek levelezés-kötetéről 1987-ben, hogy csak a legfontosabbakat említsük.

Kedves Tagtársak, kedves vendégeink! Mint előljáróban mondtam, hálás feladat Bernáth Máriát kitüntetésre ajánlanom, örömmel teszem. Mégis, tudom, hogy ez a szerep nem engem illetne, ha közöttünk lehetne, Németh Lajosnak járt volna. Engedjék hát meg, hogy néhány mondatot idézzek Tőle abból a Marilinnak írott levélből, amelyben a *Sub Minervae Nationis Praesidio* című, Lajos 60. születésnapjára kiadott kötetbe írott tanulmányát köszönte meg.

„Nagyon jó a tanulmányod – benne vannak azok az értékek, amelyek írásaidat jellemzik és egyénivé teszik. Miben rejlenek ezek a jellemvonások? Nehéz röviden összefoglalni. Egyrészt az a műgond, amely megmutatkozik a választékos és szép stílusban, a részletek gondos mérlegelésében. Mikrofilológia módszer – ám nem az irodalomtudomány értelmében, hanem a vizualitás, a stílus analízisében. Remek, aprónak tűnő, ám lényeges megfigyelések. Nem a hagyományos értelmű stílusanalízis, hanem olyan stílusmorfológia, amely alkalmas a hiteles, bizonyító értékű összehasonlító vizsgálatra. Ugyanakkor mindig a szintetikus cél szolgálatába állítva. Mintha Ferenczy és Rippl stílusa, metodikája inkarnálnódna művészettörténeti módszerre”.

Bernáth Máriát a legjobb meggyőződéssel ajánlom az Ipolyi-éremmel való kitüntetésre.

Szabolcsi Hedvig

*Faragott képekkel sűrűn rakott diadalom-kapu avagy Galavics Géza úrnak, a képi és képfaragó nemkülönbön a delineáló mesterségek jeles tudójának, számos académiáknak és scholáknak jeles tanítójának laudatioja*

Elnök Úr, tisztelt Társulat, Hölgyeim és Uraim!

Némileg rendhagyó lesz az a *laudatio*, melyben Galavics Géza tagtársunkat az 1999-es Ipolyi éremre ajánlom. Rendhagyó, mert több évtizedes ismeretségünk okán nem lehet híjával a személyes hangnak. Rendhagyó, mert az a korszak – vagyis a barokk –, amellyel oly sokat foglalkozott, s amely máig kutatásainak elsődleges témája, mindig a meglepő, az invenciózus, néha a meglepetésemre építő, ugyanakkor szoros szabályoknak van alávetve – nos, mindez engem is arra sarkallt, hogy a barokk minták és szabályok szerint építsem fel e rövid *laudatio*t.

A felépítést, kérem, vegyék szívesen, hiszen minden barokk ünnepi beszéd építmény volt, gondosan felépített munka, s az *oratornak* a *poeta* szavait kellett követnie: *Exegi monumentum... Az aere perennio*-t csak azért nem teszem oda, mert a barokk ünnepi építmény néha igazsággal mulandó anyagokból készült, s ha a szükség úgy hozta, gyorsan szét is lehetett szedni, miként a kolozsvári jezsuiták Rákóczinak szánt diadalívét.

A Galavics Géza tiszteletére állított mostani építmény tehát nem más, mint egy imaginárius *arcus triumphalis*, melyet meghatározott rend szerint díszítenek az allegorikus alakok. (Maga a *laudandus* is jó példát mutatott, hiszen tanulmányt írt egy efemer építészeti műfaj hazai történetéről.)

Első helyen áll az *amor patriae* jelképes figurája. Galavics Géza életútját és szemléletét is meghatározta a táj, melyben született, Győr, a szülőváros, Sopron és Lövő, a családi kapcsolatok színhelye, ahogy félig tréfásan emlegettük, a „lövei tudat”, a dunántúliság, a panóniai kötődés, amely irányt adott a majdani kutatásoknak. Ez az *amor patriae* azonban nem kirekesztő, magába foglalja az ausztriai tartományokat éppúgy, mint az észak-olasz vidéket, mindazt a tájat, amely meghatározó volt a hazai barokk fejlődésében.

A következő alakként itt áll a *diligentia*, vagy ahogy eleink mondták: szorgalmatosság, mely a tanulmányok sorát jelképezi. Galavics Géza 1958–1963 között végezte tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet-történelem szakán. Diplomájának megszerzése után majd egy évtizedig volt munkatársa a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának. Itt készítette el doktori értekezését, mely a Művészettörténeti Füzetek sorozatában látott napvilágot. 1971-től az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport munkatársa, 1980-tól a régi művészeti osztály vezetője.

A porta triumphalis dekorációi között talán a *labor* és az *eruditio* figurája a legmarkánsabb alak. A *labor* a kemény, következetes munka, s van egy mellékalakja is, az *investigatio*, a fáradhatatlan kutatás, a forrásokhoz való állandó visszatérés, új és új kérdésfeltevésekkel. Galavics Géza *erudícióját* dicséri több olyan könyv, amely ma már alapl munkának számít, sőt régóta a kötelező olvasmányok listáin szerepel: a *Program és műalkotás*, a *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*, két olyan gyűjteményes munka, mint a *Magyarországi reneszánsz és barokk és A művészet története Magyarországon*, valamint két nagy kiállítás tudományos koncepciója és katalógusa: *Művészet Magyarországon 1780–1830 és A Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások*. Hosszas lenne előszámlálni hazai és külföldi fórumokon megjelent tanulmányait, melyekben elvezet bennünket a pozsonyi vár freskóitól a *Mons Sacer Pannoniae* refektóriumáig, a győri jezsuita oltároktól a Telemakhus történetének falképbábrázolásáig.

Habár vitatkozhatnánk arról, hogy a művészettörténeti tudományokat mely múzsa oltalma alá rendeljük, Galavics Géza munkásságában különösen szembetűnő *Klio* jelenléte. Sajátja az a történeti nézőpont, mely az esztétikum mellett a historikumra is hangsúlyt fektet, s nemcsak a kor művészetét ágyazza bele a kor politikai történetébe, hanem vizsgálja azt a folyamatot is, hogy a hatalmi reprezentáció miként kapcsolja be a vizualitást a propagandába. (Ez utóbbi fogalmat eredeti, barokk kori jelentésében értem, szó szerint véve, a *congregatio de propaganda fide* analógiájára.)

A dicséret épületének erényfigurái közt ott látjuk a *modestia* szerény alakját. Galavics Géza tudományos karrierje során mindig szerény maradt, s bármennyire sajátja a barokk szellem, a mai sztereotípiák jobbra negatív értelmében vett *Barockmensch* nagyúri modorossága, álarcaskodása sosem volt a sajátja. Nem a pozíciókra törekedett, hanem a munkát tekintette a legfontosabbnak. Néha ez a *modestia* már odáig ment, hogy nem vállalt előadásokat sem. Az ember, bármennyire is bosz-



szankodott, végül igazat adott neki, hiszen ez a *modestia* védte meg az amúgy is elkerülhetetlen túlvállalások még súlyosabb következményeitől.

A következő jelképes figura az *utilitas* – hiszen Galavics Géza a munkát nem a maga hasznára végezte s végzi ma is, hanem a következő generációknak is átadja tudását. 1973-tól kisebb megszakításokkal az Eötvös Loránd Tudományegyetem, az 1998/99-es tanévtől kezdve a Pázmány Péter Katolikus Egyetem oktatója. A *respublica litteraria* szolgálatát az MTA Művészettörténeti Bizottság elnökeként végzi.

A diadalomkapu ormán végezetül ott áll két szorosan összefonódó allegorikus alak, az *ars* és a *natura* – akik a kertépítés történetével való beható foglalkozást jelentik. Galavics Géza Zádor Anna professzor asszony hatására fordult a táj és ember kapcsolata felé. Érthető, logikus az indíttatás: a barokk kulisszák vizsgálata után (ne feledjük: a kert a kastélyépület része!) a természet újrafelfedezése következik. Galavics ugyanazok az elvek szerint vizsgálja a tájkereteket, ahogy azt a tudós bencés páter, Szeder Fábián 1819-ben leírta: Az *ángoly kertek* a természetben szétszóró állapotban lévő pozitív erőket összpontosítják, kicsiben a teljes naturát jelenítik meg, akár botanikáról, akár esztétikáról legyen szó.

*Laudation*unk végére hagytam a barokk jelképek velős összefoglalóját, a *lemmát*. A képzeletbeli felirat mindenki számára egyértelmű: *bene merentibus*. S e szövegnek valóban a merituma az, hogy Galavics Géza érdemes az Ipolyi-díjjal való megtisztelésre.

Petneki Áron

Horváth István

Nagy öröm számomra, hogy megtörhetem azt a nevében még a közös eredetet őrző, valójában azonban önállósult iktudományainknak csak közös fedelet adó Társulatunkban is kialakult gyakorlatot, hogy mindenki csak a maga kollégáját ajánlhatja a közgyűlésen, nem tudva, nem is akarva törődni a más szakterületével. Még nagyobb öröm, hogy nemcsak a személyes szimpátia és barátság, nem is csupán a velem nagylelkűen idejekorán megismertetett, soha önzően el nem titkolt leleteiből élvezett személyes tanulság és haszon vezethet akkor, amikor Horváth István barátomat ajánlom a T. Társulat figyelmébe. Ő, mint mindenki tudja, mindig is esztergomi volt, született lokálpatrióta, jelenleg a Komárom-Esztergom megyei Múzeumok és az esztergomi Balassa Bálint Múzeum igazgatója, és nem tévesztendő össze egyik leggyakoribb munkahelye, az esztergomi vár múzeumának igazgatójával. Azt lehetne gondolni, hogy bizonyára Esztergom miatt művészettörténész az ajánló, hiszen az ország középkori első városa iránt mindig is nagy volt a művészettörténet érdeklődése. A külső alkalmat valóban ez a körülmény jelenti, az okot azonban Horváth István jártassága a művészettörténetben, eredményeinek a művészettörténész számára is nyilvánvaló jelentősége, s együttműködési készsége a közös cél érdekében.

Esztergom kutatóinak, a történelem során oly sokszor lehanyatlott híre fenntartóinak abba a sorába tartozik ő, amely talán a ki tudja minek a büntetéséül Esztergomba száműzött, majd végleg ott ragadt 18. századi pappal, Széless Györggyel kezdődik. Szélessnek Esztergomot leíró, kéziratban maradt munkáját csak az imént adtuk ki, közösen jegyzetelve, de egészen az ő fáradozásával.

Ahogy Széless barangolt a Várhegy romhalmazában, úgy mozog Horváth István is az archeológiai szempontból ma csak éppen egy kicsivel romosabb Esztergomban. A talpraesett magyar muzeológus szobrát róla mintáztam. A számomra példaértékű a középkori székesegyház Porta Speciosájából való zárókő története; a fehér márvány töredéket Pista még másodlagos beépítése idején, préházba befalazva kiszemelte, levéltári forrásokkal valószínűsítette a régi Szent Adalbert-székesegyházból való származását, majd sikeresen megalkudott rá, legyőzve a vele versengő sírkövet. Tudvalevőleg a zárókő-töredék, amelyet magyarul 1979-ben, németül 1980-ban, azonnal publikált, a Dextera Dei s az Agnus Dei töredékével az egész kapuzat ábrázolási rendszerének kulcsát jelentette, s hogy a történet teljes legyen, utóbb azonosítható volt mind említése Széless kéziratában, mind ábrázolása a Klimó-féle olajfestményen. Hasonló, nem utolsó sorban a középkori Szent Adalbert-székesegyház s a Porta Speciosa ismert maradványainak megsokszorozódásához vezető történeteket hosszan lehetne mesélni. Ezeknek közös vonása, hogy Horváth Pista valahol, valamikor éppen a kellő pillanatban, véletlenül ott volt, majd ugyancsak véletlenül (ti. mindig ő az, aki véletlenül régen tudja, miről van szó, mi várható) felfigyel egy leletre, rendszerint be is cipelve azt a múzeumba. Azt talán fölösleges is mondani, hogy néhány éve természetesen ő vette észre azt is, hogy kigyulladt a Bazilika tetőszerkezete, s még a nagyobb bajt megelőzve, intézkedett. Tényleg véletlenül van szó, hiszen éppen lányának volt lakodalma azon az éjszakán.

A véletlenek ilyen sorozata csak azt segíti, akit alapos történeti tudása, hely- és forrásismerete, sok-sok fáradozása felkészített arra, hogy mindezt fogadhatta. Horváth István a régi Esztergomnak beható, intim ismerője – úgy tűnik, mint egy nagy puzzle-játék részeit, úgy ismeri emlékeit és lelőhelyeit. Ha valami előkerül, azonnal kész a nagy egészbe illesztésre s az összkép átformálására. Nem akármilyen képről, hanem az ország legjelentősebb központjának képéről van szó, s Horváth István ez emlékegyüttes jelentőségének teljes tudatában van. Ha a megőrzés felelősségéről van szó, nem ismer tréfát; minden követ megmozgat, mindenkit igyekszik meggyőzni igazáról, s aztán – ha nem tévedek, rendszerint önmagán hajtja végre az ítéletet, maga dolgozik, mások helyett is.

Helyzetének – mint szakmáink általános helyzetének is – az a különössége, hogy nyugodtan nem, csak konfliktus-helyzetekben tud igazán haladni: városmértű bontásra, vízlépcső fenyegetésére, dózerolásra, baggerolásra, a királyi várat fenyegető millenáris ízléstelenség és színvonaltalanságrohamra van szükség ahhoz, hogy normálisan működhessenek. Tervszerűen kutatni ritkában lehet, mint leletet menteni, s ez bizony, szükségtelesen igénybe veszi a kutatót, felőrli erejét. Horváth Pista szinte aszkéta módjára – úgy mondják, ilyen alkat – viseli el a nehézségeket, türelemmel és szívósan ragaszkodik elveihez és követelményeihez, s úgy tűnik (hiszen négy évig önkormányzati képviselő is volt), tudatában van annak, hogy ezzel a mentalitásával s ezzel a magatartásával nemcsak a tudományt, hanem közvetlen emberi közösségét is szolgálja.

Az önfeláldozó, példás, immár majdnem három és fél évtizede megingás és megállás nélkül dolgozó múzeumi ember munkája vár most elsősorban elismerésre. Ennek az odaadásnak és szorgalomnak eredménye a sok adatközlés, cikk és előadás. Mint tudjuk, Horváth István nélkül nem lehet ülésszak Esztergomban, hiszen egye-



dül ő a megmondhatója, milyen volt a város az éppen tárgyalt korszakban – s rendszerint tud is jelenteni új részleteket, addig ismeretlen fejleményeket. S ennek a munkának eredménye a Magyarország Régészeti Topográfiájának feleségével, Kelemen Mártával és Torma Istvánnal együtt kiadott V. kötete, Esztergomról és a dorogi járásról. A művészettörténeti topográfia is Esztergomban kezdődött, sajnos – Genthon Istvánnak az érseki gyűjteményekről szóló kötetével – félő, véget is ért. Az 1979-es kötet megmenti a régészetet ugyanettől a fiasoktól, s részben kárpótolja a művészettörténészt is.

Persze több a publikálatlan eredmény, mert számos a megmentésre váró lelet, az elvégzett, de idő hiányában le nem írható ásatás, a városvédelmi, műemlékmentő akció, melyből a lelkiismeretes és alapos szakember nem vonhatja ki magát. Csak a kívülről néző aggódva a halmozódó anyagot...

Tisztelt Társulat! Javaslom, szavazzák meg Horváth István barátom számára a Rómer Flóris-emlékérmet. Rómer Flóris tudvalevőleg az egyik legszorgosabb magyar archeológus volt, akinek nagy művéből szinte csak a jéghegy csúcsát kitevő rész van publikálva. Tudjuk, milyen bizonytalan a jegyzőkönyveiben foglalt feljegyzéseinek sorsa, mennyi gondot okozott csupán ezeknek feltárása is. Adják csak át az emlékérmét Horváth Pistának, hadd medítálgon Rómer Flórist nézegetve! Hátha ez is ösztökéli az írásra.

Tulajdonképp boldog az az ember, akitől még akkor is követelnek, amikor dicsérik.

Marosi Ernő

Mikó Árpád

A hetvenes évek végén volt egy-két olyan művésztörténész hallgató, akinek egyetemi képzéséhez a klasszika-filológia is hozzátartozott. Ennek mindnyájan örültünk, arra gondolva, hogy a 20. századi specializációs következményeként mennyire elszakadtunk a humaniorák közös kincsétől, a klasszikus civilizációtól. Ezek közül az ifjak közül a most kitüntetendő vált leginkább méltóvá akkori várakozásainkra – ahogy ő a rá jellemző *modestia*-val fogalmazott volna: neki sikerült leginkább meghálálni a bizalmat –, neki sikerült a leginkább beépülni a szakma egyik fontos helyére, a magyar reneszánsz kutatásába.

Ez pedig nem csekélység, hiszen nagyon jelentős elődök nyomdokaiban kell haladnia. Gondoljunk először is ezt a tudományágat szinte megteremtő, legalábbis valóban tudományos igénnyel először művelő és évtizedeken keresztül szuverénként uraló Balogh Jolánra, majd az ezzel csak rövid időn át foglalkozó, de így is alapvető szemléleti és módszertani megújuláshoz segítő Feuerné Tóth Rózsára. Mikó Árpád azonban utánuk is megállja a helyét, mert ő a reneszánsz kutatásának egy új, eddig nem is nagyon létezett fajtáját műveli. Egy olyant, amelyről eddig nem is igazán tudtuk, mennyire hiányzik.

Kitüntetendőnk ugyanis jól tud latinul, sőt nem keveset görögül is. Az ő számára azok a szövegek, amelyek egy általa tanulmányozott tárgyon láthatók, nemcsak bosszúság forrásai, hanem érdeklik, sőt új felismerésekhez segítik hozzá. A szerzők gúnyosan szokták mondani a tipográfusokról, hogy a szöveg az ő számukra csak „szövegmező”, amelyet el kell helyezniük a könyvek vagy a folyóiratok vásárlói számára sokkal vonzóbb

képek között, de bizony az esetek túlfelétül nagy részében mi sem vagyunk jobbak a Deákkné vásznánál, mi is csak a miniatúrát keressük a kódexben, és csak a figurára figyelünk a síremléken. Mikó Árpád azonban éppen a szövegek elolvasásával, sőt a latin szövegben felbukkanó görög szavak átalakulásának, eltorzulásának elemzésével képes tanulságosan megmutatni, hogy mennyire nem szabad szó szerint venni a koronatanú-tekintélynek kezelt Bonfiniét, ő az, aki csak forrásokból ismert szoborfeliratok vizsgálatával újra meri interpretálni a visegrádi és budai Herkulest. Klasszikus filológusi feladatoknak is nekifog, mint Várdai Pál esztergomi érsek vagy Bornemisza Pál nyitrai püspök hagyatéki leltárának közzétételével. Ez is utal rá, több írása is bizonyítja, hogy milyen szeretettel foglalkozik főpapjaink művészetpártoló tevékenységével: a 16. században ez igazán egy humanizmus-kutatónak való téma.

Ő azonban nemcsak filológus, aki most éppen a művészeti alkotásokkal kapcsolatos felismeréseit teszi közzé. Reneszánsz kőfaragványoknak a klasszikus morelliánus módszert alkalmazó stíluskritikát meghatározására is rászánja magát, és – mint az ádamosi famennyzetről szóló cikke esetében – képes egy művészeti alkotásnak a kor igen széles összefüggésében való elhelyezésére. És mindehhez – félve from ezt le – szíve is van, képes kutatása, kutatásainak tárgyához intenzíven érzelmileg kapcsolódni. Hadd idézzek ide egy rövid passzust legutóbbi írásából, a Koppány Tibor tiszteletére összeállított tanulmánykötetben megjelentből. „... nem lehet többé kodifikált összefüggésekhez ragaszkodni, ... immár sokan és sokféleképpen kérdeznek, és sokféleképpen válaszolnak is. A kérdések azonban az izolált részekre vonatkoznak, nem az »Egész«-re. ... A Balogh Jolán szeme előtt lebegő egybefüggő, értelmes és értelmezhető teljesség, vagy annak mélységes hite, amelyről és amely által neki szólnia lehetett, úgy látszik, számunkra már nem adatott meg.”

Sokkal többet talán már nem is kell mondani róla. Már évtizednél hosszabb ideje egy országos múzeumnak egyik igen fontos osztályán van, néhány éve osztályvezetői címmel; ez nyilván rengeteg, legkevésbé sem mutató aprómunkát jelent, de két egyszerű kiállításban való közreműködést is, ezek a Pannonia regia és az M. S. mesternek szentelt. Legújabbban már a Művészettörténeti Értesítő szerkesztésével kapcsolatos kérdéseinkkel is hozzá kell fordulnunk. Annyi mindent csinál, hogy igazán megérdemel egy kitüntetést a Társulattól.

Végh János

Dávid Ferenc

Meg kell vallanom, hogy nagy örömmel és személyes elfogódottsággal kezdtem hozzá beszédem megírásához. Dávid Ferenc a művészettörténészek azon ritka fajtájához tartozik, akiket történelmi- és stíluskorszakokon átívelő, polihisztor érdeklődéssel s ehhez méltó valódi tehetséggel áldott meg a sors. Egyszerre nagy tudású, alapos, az adott téma mélyére hatoló kutató és invenciózus, nagyvonalú összegző, akinek könnyedén odavetett félmondataiban sokszor lényegbevágó igazságok fogalmazódnak meg.

Már egyetemista korában egyszerre érdekelte Csontváry és a késő középkori táblaképfestészet (szakdolgozatát a Csegöldi B E mester munkásságából írta), az élet mégis úgy hozta, hogy az építészet került érdeklő-



désének középpontjába. A műemlékvédelem szoros kötelékében eltöltött 23 év nem csupán az ő pályája, de a szakma egésze szempontjából meghatározó. Nem lehet eléggé hangsúlyozni azt a mindezidáig nem kellő mértékben köztudott tényről, hogy a magyarországi építészettörténet megismerése alapját képező falkutatás módszertanának kidolgozása az ő nevéhez fűződik. Mindnyájan tudjuk, hogy más országokhoz, akár szomszédainkhoz képest is milyen elenyésző számban, mennyire átalkítva és sokszor milyen rossz állapotban maradtak fenn műemlékeink. Csupán a legapróbb jelenségek felismerése, dokumentálása és értelmezése vezethet egy-egy épület különböző síluskorszakainak elemző értékeléséhez. Ezt a hátrányt előnnyé változtatva dolgozta ki Dávid Ferenc azt a nemzetközi tekintetben is elismert gyakorlati módszert, amellyel a kutató – némiképp a régészethez hasonlóan – személyesen tárhatja föl a falazatban és a vakolatokban egymásra rétegződött építészeti és képzőművészeti jelenségeket. A Sopronban eltöltött hosszú évtizedek alatt briliáns mesterévé vált nem csupán a helyszíni, de a hozzá kapcsolódó levéltári kutatásnak is. Csillapíthatatlan érdeklődése, elszántsága és az építészettel fenntartott állandó kapcsolatai révén egyedülálló forma- és szerkezetani ismeretanyagra tett szert, amely ma is folyamatosan bővül.

Ez a sokoldalú tudás, párosulva kedves és nyitott személyiségével, valamint határozott szervezőképességével tette őt alkalmassá arra, hogy a műemlékvédelem tudományos részlegének központi figurájává váljon. Nem kétséges, hogy kalapáccsal a kézben, poros iratanyagok fölő görnyedve és nem fehér, de kockás asztal mellett mindnyájan, az én sajnos már középkorú generációm töle tanulta a szakmát. Művészettörténészek, régészek, restaurátorok, építészek, kőművesek, stb. figyelték és figyeltek rá, mert az, amit mond, érdekes, hasznos és további gondolkodásra késztet. Segítőképző osztályvezetők (Entz Géza, Sallay Marianne) alatt ő volt az, aki a műemlékvédelem mai napig domináns építész-szemléletét ellensúlyozni próbálva rangot szerzett a tudományos munkának, bevezette és kötelező érvényűvé tette az épület helyreállítását megelőző falkutatást és ahol szükséges, a hozzá kapcsolódó régészeti feltárást. Ezáltal egyrészt megteremtette egy, a korábnál magasabb szintű műemlék-helyreállítási gyakorlat lehetőségét, másrészt a módszeres tudományos feldolgozás igényét. Azt kell, hogy mondjam: az addig elszigetelt, csupán saját hagyományai és szabályai szerint működő szakmákból – egy időre – igen jelentős mértékben éppen az ő közreműködése révén sikerült a műemlékvédelmet közös és minden résztvevő által elfogadható diszciplinává tenni. A jelen helyzet és saját nemzedékem kritikájához tartozik, hogy ez a rendszerváltás óta formailag és szervezetiileg folyamatos átalakulásban lévő szakma, beleértve annak tudományos oldalát is, tartalmilag a széthullás veszélyével néz szembe.

Az egyetem elvégzése után, 1963. január elsején került Dávid Ferenc az akkori Országos Műemléki Felügyelőséghez. 1982-ig Sopronban élt, helyszíni irányítója, sokszor kezdeményezője és motorja volt nem csupán az ottani kutatásoknak, de maguknak a felújításoknak is. Gyakorlatilag az egész városban dolgozott, hogy csupán néhány jelentősebbet emeljek ki: A Storno-házban, a Gambinus-házban, a Szent Mihály-templomban, az Ó-Zsinagógában, az Eggenberg-házban, az evangélikus konventházban, a Rejpál-házban, a Kolostor u. 13-ban,

stb. stb. Tevékenysége komoly szerepet játszott abban, hogy Sopron 1975-ben Európa-díjat kapott. Mint a városi lakóházak közismert szakértője, kutatásokat végzett Kőszegen, Mosonmagyaróváron, Székesfehérváron és sok helyen máshol is. Tekintélye és szervezőképessége révén az egykori tudományos osztály – személyes irányításával –, nagy létszámmal fogott hozzá az 1979-ben meginduló győri városrekonstrukciós programhoz.

Soproni és Sopron környéki feladatain túl – anélkül, hogy itt és most képes lennék felsorolni minden munkáját – részt vett például a hédervári kastély, a feldebrői templom kutatásában, valamint a pannonhalmi bencés apátság felújításának előkészítésében.

1986-tól a MTA Művészettörténeti Kutató Intézetének munkatársaként dolgozik. Kutatóként továbbra is első-sorban építészettörténettel foglalkozik, az elmúlt másfél évtizedben olyan jelentős helyreállítási és rekonstrukciós munkák tudományos irányítását vállalta, mint a gödöllői Grassalkovich-kastély, a pesti volt Parisianamulató (ma Új Színház), a Nagymező utcai volt Tivoli mozi (ma Budapesti Kamaraszínház), a soproni színház vagy a pesti Károlyi-palota. Ezen kívül részt vett az MTA székházának, az apostagi és a soproni (másik középkori) zsinagógának, továbbá a Kozma utcai temetőben Lajta Béla Schmidl-síremlékének a felújításában. Az újabb feladatok során érdeklődése a szigorúan vett építészettel felől az enteriőr-kutatás irányában fejlődött tovább. Folyamatban lévő munkái közül ebből a szempontból is érdemes kiemelni a fertődi Esterházy-kastéllyal kapcsolatos tevékenységét, valamint azt a kályhákra vonatkozó gyűjtést, amelyet másokkal együtt végez, és amelynek célja végső soron egy az egész ország ilyen jellegű emléktanyáira kiterjedő katalógus készítése.

A felsoroltak önmagukért beszélnek, egy igen gazdag, a különböző művészettörténeti korszakokat és műfajokat tekintve impozáns módon sokféle színes és állandóan megújuló életművet mutatnak be.

Publikációi közül a következőket szeretném kiemelni: Gótikus lakóházak Sopronban (1970), a soproni Ó-Zsinagóga (1978), Sopronbánfalva – kolostorhegyi lépcső. Adatok Schweitzer György soproni szobrász működéséhez (1983), A műemlékhelyreállítások tervezésének kérdései (1984), Az idősebb Grassalkovich Antal jegyzéke egyházi építkezéseiről, 1771-ből (1991), Erzsébet királyné és Gödöllő (1991), A Gizella-kápolna Veszprémben (1996), A nagyszombati Bruckenthal-palota belső díszítése (társszerző, 1996), A pannonhalmi főegyház múlt századi helyreállításáról (1996), Maulbertsch győri architektúrafestőjének terve és a székesegyház megújításának ikonográfiája (1999).

Kiállítások rendezésében is gyakran szerepet vállalt. A legfontosabbak közül említeném a Tisztelgés Lajta Béla emlékének – a Parisiana újjáépítése című (1991), a soproni színházról szóló (1993) és a Baumhorn Lipót építész munkásságát bemutató (1998) kiállításokat, melyekről kisebb tanulmányokat is közölt.

Akik munkatársként ismerik, tudják róla, hogy fáradhatatlan szervező, minden jó szakmai ügy résztvevője, és a kezdeményezéstől sem félti személyes energiáját. Ez a rövid kis összefoglaló csak annak megerősítésére szolgált, amit széles körben már amúgyis régóta tudunk, hogy Dávid Ferenc sokszorosan is megérdemli az Ipolyi Arnold-érmet.

F. Mentényi Klára



E rövid, vázlatos áttekintés bizonyára nem ad teljes képet egy művészettörténész munkásságáról, aki az 1970-es évek végén lépett be a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának életterébe tudományos ösztöndíjasként, majd a kitűnő műhelybe, melynek jeles tudós vezetője és munkatársa – dr. Rózsa György és dr. Cennerné Wilhelmb Gizella – segítette és támogatta az ifjú kutató munkáját. Basics Beatrix muzeológussá érett, sőt 1995-től a felbecsülhetetlen értékű gyűjteményt főosztályvezetőként igazgathatja, gyarapíthatja, magyarországi és nemzetközi kiállításokon bemutatathatja, és több tucat hosszabb-rövidebb publikációban közreadhatja.

A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka legnagyobb számban és legátfogóbb taglalásban 19. századi festményeket, grafikákat és szobrokat őriz, kézenfekvő, hogy Basics Bea ezzel a korszakkal foglalkozik, de olykor szükségszerű kitekintenie korábbi, illetve későbbi korok történeti ábrázolásaira, portréira, illetve történeti helyszín megjelenítéseire.

Az 1980-as évektől megjelenő tanulmányai a magyar történelemábrázolás problémáival foglalkoznak, máskor feldolgozzák a nemzeti eredetmonda különböző ábrázolásait, jeles grafikusok és festők (pl. Weber Henrik, Székely Bertalan) történelemábrázolásainak sajátosságait. A tanulmányok között figyelemre méltó Basics Beatrix értekezése Pálffy Lipót rajzairól (Folia Historica 15., 1991), mely egy különös, művelt művész teljesen egyéni történetiszemléletét állítja olvasói, egy tágabb szakmai közönség elé.

A 19. század történelemábrázolásai közül egy másik írásában Basics Beatrix bemutatja és elemzi azokat a lapokat, illetve festményeket, melyek az osztrák történelemábrázolásokhoz viszonyíthatók (Pavilon, 1992). Több közös vállalkozásban vesz részt, melyek a magyar nemzeti tudat különböző vizuális megnyilvánulásaiival foglalkoznak mindenekelőtt a 19. században, de bizonyos esetekben azt megelőzően vagy később is. Neve és közreműködése jelen van a közép-európai barokk művészetet bemutató katalógusban (Utak és találkozások. Budapest 1994), a Néprajzi Múzeum tanulmánykötetében, amely az 1848–49 utáni magyar történelmi festészettel és grafikával is foglalkozik, egy Nagy Szulejmánnal és korával foglalkozó kiállítási katalógusban (Budapest 1994). Basics Bea nemcsak saját témáin dolgozik, cseppet sem introvertált kutató. Recenziókkal figyelemmel kíséri más kutatók és csoportok munkáját, és ezzel aláhúzza és megismétli azt a kollegiális és baráti magatartást, amellyel nyilvánossá és kutathatóvá, más helyszíneken is kiállíthatóvá teszi a lehetőségek szerinti mérlegeléssel hatalmas gyűjteménye minden darabját.

Publikációinak sorából szeretném kiemelni Zrínyi Ilona ikonográfiáját, melyet a nagyon korán eltávozott Cennerné Wilhelmb Gizella A Zrínyi család ikonográfiája című könyvének (1977) kiegészítésére írt. A Történeti Képcsarnokban elődei publikációs gyakorlatát követi, mikor feldolgoz egy-egy gyűjteményt, részt vesz egy tematikus kiállításban más múzeumokban Budapesten, vidéken vagy külföldön. A történeti ikonográfia Vayer Lajos és Rózsa György által magas szinten művelt diszciplínáját folytatja katalógus tanulmányban, előadásokban, egyetemi oktatásban és tankönyvben.

Ha személyesen megfigyelt vonásokkal próbálnám leírni Basics Beata muzeológus-művészettörténész személyét, úgy gondolom, a lendület, a bátorság, a sokféle

nagyságrendű, de tartalmában egyformán komoly feladatvállalás jellemzi. Ezért érdemes a megtisztelő kitüntetésre, mely biztosan segíteni fogja a nagy gyűjtemény igazgatásánál előforduló nehézségek legyőzésében.

Szabó Júlia

#### Gonda Zsuzsa

Gonda Zsuzsa esetében laudatrix kétszeresen is könnyű helyzetben van, amikor munkásságát át akarja tekinteni: először korunk művészettörténeti szakirodalmában ritka tulajdonsága, szűkszavúsága, másfelől a szaktudomány játékszabályait szigorúan vevő munkák között ugyancsak nem általános vonása miatt, hogy írásai nem unalmasak.

Mindkét jó tulajdonsága nyilvánvalóan egyéniségéből ered, de pályájának alakulása nagyban hozzájárult kibontakozásukhoz. Az egyetemen a művészettörténet szakot a kíváncsian tűnő kötelező helyett mind ritkább párosításban, a történelemmel együtt végezte el 1983-ban. Ezután a művészettörténet tanszéken tanúlással és oktatással eltöltött három ösztöndíjas év, majd a Soros-alapítvány ösztöndíjával Oxfordban töltött év következett. Röviddel ezután, 1987 nyarán a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályára került, ahol azóta is dolgozik. Közben 1990-ben megvédte „Angol orientáció a századforduló magyar művészetében” című doktori értekezését, majd 1995-ben elnyerte a PhD fokozatot.

Az Oxfordban töltött év bizonyára nagyban hozzájárult tudományos formálódásához. Ott ismerkedett meg azzal a ma már szinte csak az angolszász tudományosságban eleven felfogással, hogy egy tudományos munka értékét nem a hosszúsága határozza meg, hogy a szűkszavúság nem a mondanivaló, hanem a nárcizmus hiányát jelzi, és ennél még többet is: hogy a szerző pontosan tisztában van azzal, mi az, amit témájáról mások elmondtak, és mi az, amit ezekhez érdemes hozzátenni.

A publikációk formájára tett angliai hatást egészítette ki az a szerencsés körülmény, hogy a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán Gerszi Teréz iskolájának tagjaként nöhetett kutatóvá.

Tudományos iskolákban sajnálatosan szegény társadalomtudományunknak ezen a boldog szigeten sajátította el a grafikus művészetek technikai alapjainak verbális pedagógus zsenialitással megtanított és szigorúan megkövetelt ismeretét, a művészettörténeti kutatás egyik alappilléret jelentő mesterkéz-felismerés módszereit és határait, nem utolsósorban pedig azt az emberi és tudós magatartást, amely nem fokozatok, kitüntetések, dicsérek elnyerésében látja tevékenységének értelmét.

Mindez pontosan tükröződik Gonda Zsuzsa eddigi munkásságában. Művészettörténész-érdeklődésének középpontjában kezdettől a 19. század művészete állt. A magyar kutatásban hézagpótló jelentőségűek a kor angol művészetére és ennek magyar kapcsolataira vonatkozó kutatásai, amelyek nemcsak közvetlenül erről szóló első tanulmányait eredményezték (így „Ashbee és magyar barátai” címmel a Művészettörténeti Értesítőben 1988-ban megjelent cikkét, amely a doktori disszertációjának egy fejezete, vagy egy évvel később a Németh Lajos emlékkönyvben „John Boydel Shakespeare galériája” címmel publikált írását), hanem beleszövédket jónéhány más munkájába, így legutóbb a Garas Klára tiszteletére kiadott kötetben írt tanulmányába is.



A Grafikai Osztályon a munkamegosztás során a 19. századi német és osztrák rajzok feldolgozása lett a feladata. Ennek első látványos eredménye az 1994-ben az Egyesült Államok több városában, majd 1996-ban Budapesten is bemutatott, a MNG-val közösen rendezett „19<sup>th</sup> Century German, Austrian and Hungarian Drawings” című nagy sikerű kiállítás volt. Gonda Zsuzsa azonban más területekkel, elsősorban a francia rajzművészettel is aktívan foglalkozott, például az 1995-ben Bernben és Hamburgban megrendezett „Zeichnen ist Sehen. Meisterwerke von Ingres bis Cézanne” című kiállítás katalógusában.

A katalógus-írás azonban nem vált egyedül meghatározó műfajává. 1988-tól tíz éven keresztül – kezdetben Szilágyi János György irányításával, majd önállóan – szerkesztette a Szépművészeti Múzeum Közleményeit. E feladatra sokoldalú érdeklődése, józan ítélőképessége és szigorú kritikai magatartása tette kiválóan alkalmassá. Mindemellett tudományszakának emberi értelmét soha el nem felejtvén keresett és természetesen talált olyan témákat, amelyekben a művészettörténet művelődéstörténété, és pedig annak író és olvasó számára egyaránt izgalmas részévé válik. Ebből a műfajból csak néhány munkáját kiemelve elég itt „Paris sapkája avagy Joseph Bergler kudarca Goethe 1799-es képzőművészeti pályázatán” címmel a Művészettörténeti

Értesítőben megjelent, Zádor Anna tiszteletére írt cikkére, a „Változó lapjárás” címmel az 1848-as bécsi forradalom karikatúráiról írt megjegyzéseire, nem utolsósorban pedig a Garas Klára tiszteletére kiadott kötetben olvasható, már említett tanulmányára utalni, amelyben – megintcsak szakirodalmunkban rendhagyó módon – az írás kompozíciója a bravúros befejezéssel ugyancsak figyelmet érdemel. Ez a cikke ahhoz a kutatási területéhez tartozik, amelynek, külső körülmények kedvező véletlene folytán, utóbbi éveinek legfontosabb írásait szentelte: a történész számára mindig kihívást jelentő gyűjteménytörténethez. Az Esterházy-gyűjtemény grafikai anyagának a múlt évben, a Böhlau Verlag Esterházy-tanulmánykötetében közzétett feldolgozása jól mutatja tudományos írsaiban is mindinkább érvényesülő, széles körű érdeklődését és tájékozottságát, amely az ízléstörténetre, a gyűjtő személyiségének, az európai műtárgypiac mozgásainak, a grafikai művek árfolyamában bekövetkezett, történeti és technikai motívumokból levezethető változásoknak a vizsgálatára is kiterjed, és olyan további eredményeket ígér, amelyeknek szinte csak kezdő állomását jelzi az eddigiek alapján is méltán kiérdemelt Pasteiner-emlékérem.

*Bodnár Szilvia*







## SZENT LÁTOMÁSOK ÉS PROFÁN VITÁK

STEVEN M. KOSSAK–JANE CASEY SINGER: SACRED VISIONS: EARLY PAINTINGS FROM CENTRAL TIBET. NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 1998, 225 LAP

Az utóbbi években a tibeti művészettel kapcsolatos kutatások egyre inkább a stílusok meghatározása és elemzése, különösképpen pedig a korai tibeti művészetet ért hatások kérdései felé fordultak. Ezt bizonyítják az 1994-ben, majd 1999-ben Londonban megtartott konferenciák[1] vagy David Jackson közelmúltban megjelent alapvető műve,[2] amely azonban elsősorban a 15. század körül kialakult festészeti irányzatokkal foglalkozik. Bár a tibeti festészet korszakainak és stíluskérdéseinek első komoly vizsgálata 1949-ben megjelent *opus magnum*-ában elvégezte a nagy olasz tibetológus, Giuseppe Tucci,[3] a tibeti buddhista művészet korszakait összegző, igazán jelentős kiállításra csupán 1977-ben került sor.[4] A közelmúlt hatalmas apparátussal megrendezett és mozgatott tibeti kiállításai pedig nem elsősorban korszakolási és stílári szempontok szerint, hanem inkább a vallási és ikonográfiai hátteret figyelembe véve rendszerezték anyagukat.[5]

A korai tibeti festészet stíluskérdéseinek feltárása érdekében megtett döntő lépést a New York-i Metropolitan Museumban (1998. október 6–1999. január 17.), majd a zürichi Rietberg Museumban (1999. február 13–május 16.) megrendezett „Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet” című kiállítás jelentette: itt az ún. második megtérés vagy „későbbi elterjedés”, az üldöztetése után a 11–12. században Tibetben újra erőre kapott buddhizmus festészetének Közép-Tibetben létrejött, válogatottan legjobb darbjait mutatták be, egészen a 15. század közepéig. E korszak kezdeti időszakában kolostorok szízeit alapították Tibetben, igen sok indiai buddhista szöveget fordítottak tibetire, s a tibeti művészet a különböző (indiai, nepáli, közép-ázsiai és kínai) hatások közepette kialakította sajátos stílusát.

Maga a kiállítás „csupán” hatvanegy gondosan kiválasztott művet mutatott be, melyeket mintegy ötszáz képből választottak ki.[6] Ezek közül tizenhetet öt múzeumból (elsősorban az Egyesült Államokból) negyvennyolcat pedig különböző magángyűjteményekből válogattak össze. Arra is gondolhatnánk, hogy a kiállított festményeket kvalitásaik következtében már számtalanszor publikálták, s a szakirodalomban mindegyikük jól ismert darab. Ám a válogatás különlegessége nem a korábban alaposan feldolgozott képek együttese (s nem is a magángyűjteményekből válogatott festmények nagy száma) volt, hanem az, hogy mintegy kétharmaduk (eddig szinte teljesen ismeretlen lévén) csupán az utóbbi tíz évben kerülhetett a nyugati világba.[7] A háttérben lejátszódó folyamatra Michael Henss (maga is neves műgyűjtő) egyik megjegyzése vet fényt, aki a kiállításról szóló kitűnő ismertetőjében így ír: „Ezeknek a rejtett kincseknek évtizedekig vagy évszázadokig kellett rakárban lenniük, méghozzá eredeti vallási céljukra való használat nélkül, mielőtt »újjaéledtek« volna a nyugati

nyilvános vagy magángyűjteményekben, ahol megtisztították és restaurálták őket, s így újra »olvashatóvá« váltak annak a néhány elkötelezett és odaadó gyűjtőnek révén, akiknek mélyen elkötelezett szenvedélyük Tibet részben eltűnt kulturális örökségének megőrzése. Jelen festmények közül harminchármat soha nem publikáltak korábban, beleértve a Metropolitan Museum Amóghasiddhi buddha képét (Kat. 23. c), amelyről a nyolcvanas évek végén Lhaszában képeslapokat árultak, amikor is a festmény még Tibetben kellett, hogy legyen.”[8]

A kiállítást Steven M. Kossak, a Metropolitan Museum Ázsiai Művészeti osztályának Associate Curatora és Jane Casey Singer, londoni művészettörténész rendezték; utóbbi már régóta kifejezetten a korai, közép-tibeti festészet tanulmányozására szakosodott. A katalógusban közölt bevezető tanulmányaik azokra a kérdésekre próbálnak meg választ adni, hogy hová vezetnek a közép-tibeti festészet gyökerei, illetve stílusa hogyan alakult ki. Singer az előzményeket elemezve felidézi azt a kevés írásos forrást, melyekből az indiai kapcsolatokra lehet következtetni.[9] Bár a buddhizmus első elterjedésétől, a 7. századtól kezdve az indiai kívül más jelentős művészeti hatások (nepáli, közép-ázsiai, kínai) is érték Közép-Tibetet, a második, a „későbbi elterjedés” idejében az alapvető szálak az Északkelet-Indiában, a Pála-dinasztia (8–12. század) idejében virágzó kolostoregyetemekhez (Nálandá, Vikramasíla, Odantapurí) és szent helyekhez kötődtek, ahová az egész buddhista világból, így Tibetből is áramlottak a zárandokok és tanulni vágyók. A 11–12. században a tibetiek a buddhista doktrínákat összegző szövegeken kívül olyan írásokat is lefordítottak, melyek nemcsak ikonográfiailag, hanem ikonometriailag is meghatározták és rendszerezték az istenségeket, s a velük kapcsolatos meditációban is segítségükre voltak.[10] A korai közép-tibeti művészet erős indiai gyökerei világosan kimutathatók, a Pála-korszakból Indiában egyáltalán nem maradtak fenn vászonra festett képek (azaz a tibeti tekercsképeknek, a *thangkáknak* megfelelő *paták*), csupán rendkívül kevés, illusztrált, festett kéziratlap.[11] Ennélfogva ugyancsak fontos források az adott időszakból való festett, ill. rátétes, fából készült könyvborító-táblák (közülük a kiállításon is szerepelt olyan, melynek révén Singer megpróbálta a közvetlen indiai hatást kimutatni).[12]

A kutatás az indiai hatású festményeket szinte kezdettől fogva félreérthető fogalmi apparátussal próbálta meghatározni. Először a „későbbi elterjedés”-ben vezető szerepet játszó szerzetesrend neve után „Kadampa-stílus”-nak, majd „Post-Pála”, illetve „Pála-International” stílusnak is nevezték (Huntington pl. egy olyan tibeti kifejezést alkalmazott, amely meglehetősen önkényes).[13] Ám döntő fontosságú, hogy ebből a korszak-





1. Tára. Közép-Tibet, a 11. század második fele, 122 × 80 cm.  
Baltimore, Ford-gyűjtemény

ból Közép-Tibetben fennmaradtak olyan kolostorok (*Salu*, alapítása 1027; *Drathang*, 1081), melyeknek falképei ugyancsak alapvető Pála-hatásról tanúskodnak.[14] Tudunk olyan falképről is, melyet felirata szerint a tibeti művész egyenesen indiai stílusban festett meg, vagyis maguk a tibetiek már akkor megkülönböztették a stílusokat.[15] Bár egészen a 13. századig az észak-kelet indiai hatás volt meghatározó (a Pála birodalmat ekkor igázták le teljesen az iszlám hódítók), a másik – közvetlenebb – hatás kétséget kizáróan a nepáli Kathmandu-völgyben élő *nevár* művészek révén érte Közép-Tibetet. A 13. századtól fogva a Tibetben politikai hatalmat birtokló *Szakja* rend elsősorban nepáli művészeket foglalkoztatott, s mivel szoros kapcsolatban álltak Kína mongol uralkodóival, a *Jüan*-dinasztiával (1280–1368), a mongol udvarba is vittek magukkal művészeket.[16] A korszakot meghatározó nepáli stílust jól mutatja az a kép (Kat. 35.), melyet a hátoldalán található felirat szerint a *Szakja* rend neves mestere, maga *Szakja Pandita* (1182–1251) szentelt fel. Ám a katalógusban közölt tanulmányában (és képelemzéseiben) Kossak még Singernél is következetesebben – és helyenként talán erőszakoltabban – a 13. század előtti alapvető indiai hatást igyekszik kimutatni. Nemcsak az indiai kézirat-illusztrációkkal kapcsolatos kutatásokat tekinti a további elemzések alapjának, hanem a művek kompozícióját, színeit és festékanyagát.[17] A nepáli hatás szerint is a 13. század

első felében, a *Szakja* rend révén (melynek fő kolostora a Kathmandu és Lhasza közötti útvonalon feküdt) jelent meg Tibetben.[18]

Am éppen a tanulmányok és a festmények meggyőzőnek ható meghatározása váltotta ki két hozzászóló, a „Nepál és Tibet kultúrájában több mint harminc évnyi tapasztalattal” rendelkező *Chino F. Roncoroni* és *David Salmon* éles kritikáját, akik szerint súlyos tévedés a tibeti és nepáli művészeti kapcsolatokat csupán a 13. századra helyezni, hiszen már a 7. században is dolgoztak nevár művészek Tibetben. „Elképzelhetetlen – írják –, hogy ez a gazdag művészi örökség ne töltötte volna folyamatosan fel a tibeti művészetet a 11., 12., és 13. századon keresztül, arra utalni pedig, hogy a buddhizmus későbbi elterjedésének művészete elsősorban a Pála művészet hagyományból fakadt, teljes félreértés, sőt hiba.” És: „Jane Singer és Kossak kudarca az, hogy a nevár örökséget nem a 13. századot megelőző korszakra teszik; ehelyett intellektuális figyelmüket a Pála-Indiára irányítják, mivel valószínűleg járatlanok a Kathmandu-völgyi nevárok rendkívüli kultúrájában. Nepál volt Tibet legbensőségesebb szomszédja, és a tibeti buddhista zarándokok akklimatizációs zónája, útjukon India felé. A nevárok régi idők óta fogva házasodtak és kereskedtek a tibetiekkel. (...) Ezeket a festményeket nevár művészek és azok gyermekei készítették, akik tibetiekkel házasodtak, és akiket apáik a nevár művészi hagyományra tanítottak.”[19]

Ha ennyire bonyolult kimutatni az indiai hatások jelenlétét a tibeti művészetben, akkor van-e olyan kép a kiállításon, melynek indiai eredete kétségtelen? Singer szerint van, legalább egyetlenegy, melyet – feltevése szerint – indiai művész készített egy tibeti megrendelő számára.[20] A *Ford*-gyűjteményből származó, a legnépszerűbb női *bóddhiszattva*, *Tára* egyik megjelenési formáját ábrázoló festmény méltán tekinthető a kiállítás fő darabjának (abban a tekintetben is, hogy a legtöbb tudományos elemzés talán erről a képről született). (1. kép) Első publikálásakor *Pal* már 1984-ben mint 12. századi, Indiából származó festményt mutatta be,[21] és a későbbiekben is mint ebből a korszakból való észak-kelet indiai stílusú,[22] illetve a 12. század első felében, Közép-Tibetben készült képként elemezték.[23] Végül 1994-es publikációjában Singer a 11. század második felében, Észak-Kelet Indiában készült festményként határozta meg, ám a főalak feje fölött és a bal alsó sarokban látható tibeti szerzetesek szerint az bizonyítják, hogy a kép tibeti megrendelésre készült. Ugyancsak fontos felfedezés volt, hogy amikor 1995-ben, Londonban restaurálták a festményt, az addig textillal takart hátoldalon tibeti feliratokat fedeztek fel. Ezek egyike – a többiől különböző kézírás – mint a „*retingi* istenség”-et említi a főalakot, elmondja, hogy személy szerint melyik szerzetesnek a meditációs képe volt, majd annak tanítványához került, aki fel is szentelte. A *Reting* kolostort 1057-ben, a „későbbi elterjedés”-ben igen fontos szerepet játszó indiai mester, *Atisa* (982–1054) fő tanítványa alapította, s a tibeti források alapján pontosan nyomon lehet követni a feliratban említett személyiségek életútját is. Bár a feliratban említett szerzetes 1175-ben halt meg, s a *Reting* kolostor harmadik apátjának tanítványa volt, Singer mégis azt feltételezi, hogy a kép már a 11. század végén meghalt első apát tulajdona lehetett, s az említett felirat a kép későbbi felszentelésekor került a festmény hátoldalára. Ezt Singer szerint alátámasztja, hogy a főalak fölött ábrázolt két szerzetes minden valószínűség szerint maga



ltisa és tanítványa, mivel ha a feliratban szereplő személy számára készült volna, akkor tibeti festmények szokásos ábrázolása szerint az ő mestereit, ti. a kolostor pártjait is ábrázolta volna a festmény.

A kép kutatásának ilyen részletes leírása talán kissé úlméretezettnek tűnik, de – beleértve a ritka és jól értelmezhető hátoldali feliratot is – magában hordozza a legtöbb olyan problémát, melyek a 11. századi tibeti művészet eredetével kapcsolatban felmerülnek. Bár számos stilisztikai jegyet és párhuzamot itt nem soroltunk fel,[24] annyi mindenképpen bizonyos, hogy a kép a Pála-India esztétikai kánonja szerint készült, s az egyetlen olyan ismert mű, amelyről a korszak indiai ekercskép-típusára, a *patára* egyáltalán következtethetünk. Hogy valóban indiai művész festette-e tibeti megrendelő számára vagy Indiában tanult tibeti művész, esetleg Tibetben dolgozó indiai művész stb., erre jelenleg semcsak lehetetlennek, de feleslegesnek is látszik a válasz. Éppen ezért volt meglepő, amikor a kiállítás kapcsán írott, már említett bírálatukban, Roncoroni és Salmon így fogalmaztak: „Mivel nincs példa arra, hogy az 5–7. századi adzsantai falképek és az illusztrált nevár és Pála kéziratok közötti időből – ideszámítva még néhány figyelemreméltó könyvborítót – indiai vagy nevár festmény megmaradt volna, a tudósok régi álma, hogy olyan késő Gupta vagy Pála festményeket találjanak, amelyek tibeti kolostorokban maradtak fenn. Jane Singer költőien azt állítja, hogy a nagyszerű *Tára* valószínűleg ilyen felfedezés – olyan mű, amelyet talán a 11. században Tibetben rendeltek meg, de Kelet-Indiában festette egy indiai művész. A szerkezet és a stílus kétségtelenül Pála, de a művész keze nyoma egy nevár művész érzékenységéről árulkodik, mint valamennyi festményénél ezen a kiállításon. Ha és amikor valóban tibeti művészről van szó, akkor olyanról, akit a nevárok tanítottak.”[25]

Roncoroni és Salmon egyoldalú felfogását Henss is megkérdőjelezte kritikájukra írott válaszlevelében.[26] Habár – mint írja – ugyancsak nehéz megállapítani, hogy a műveket indiai vagy nepáli művész, illetve indiai vagy nepáli stílusban alkotó tibeti művész készítette-e, a már említett közép-tibeti kolostorok falképei egyértelműen indiai, valamint közép-ázsiai motívumokra utalnak, nem pedig egy „nevár művészeti szótár” elemeire. Abban azonban Henss is egyetért, hogy a Kossak által meghatározott képek közül többet (Kat. 4., 5., 6., 7.) vajmi nehéz indiai művésznek tulajdonítani (a Ford-gyűjtemény *Tarája* szerinte is a létező legkorábbi tibeti festmények egyike). Azt hiszem a vitát egyelőre jól zárja le Jane Casey Singer megjegyzése: „A legújabb *Orientations*ben David Weldon és jómagam cikkünk első néhány bekezdésében tárgyaljuk a nevár és az indiai művészeket.\* Elfogadom, hogy a nevár művészek nagy szerepet játszottak a tibeti művészetben. De úgy gondolom, túlsúlyozzák azt a tényezőt, hogy lényegében mi a tibeti a tibeti művészetben. Katalógusunkban Weldon és én megkíséreltük egy kissé elmozdítani a fókuszpontot az idegen hatásoktól, annak elemzése felé, hogy a tibeti patrónusok és művészek hogyan egyesítették az idegen hagyományokat, és páratlan módon hogy tették azokat tibetivé.\*\* Röviden szólva a Ford *Tára* – saját tapasztalatom szerint – a kelet-indiai esztétikához legközelebb álló tárgy, amit csak nagyméretű képen eddig láttam, és ez a legjobb példa a kelet-indiai *patá* létezésére. Szemtanúk állításából tudjuk, hogy léteztek; éppen most olvastam a Kék Évkönyvek\*\*\* egyik fejezetében, hogy amikor Kelet-Indiában egy tibeti a templomba ment, ahol egy *thangka*

(ezt a kifejezést használja) függött a szentélyben, elfordította azt, hogy mögé tegyen valamit. Tudjuk olyan forrásokból is, mint a *Manydzsusríműlakalpa*\*\*\*\*. Ez persze nagy kérdés, de nem értek egyet Roncoronival és Salmonnal abban, hogy minden képet a nevárok hoztak volna létre... És ha minden olyan művet a nevár művészeknek tulajdonítanak, amely tibetinek vagy kelet-indiainak látszik, akkor milyen alapon tud bárki bármit más művészeknek, mint a nevároknak tulajdonítani? Számomra ez teljesen felületes elméletnek tűnik, s nem kényszerít másra, mint annak elismerésére, hogy a nevárok fontos szerepet játszottak a tibeti művészetben (amivel egyetértek). De az egész történet másról szól, mint ahogy Roncoroni és Salmon beállítja.”[27]

A kiállítás másik jól ismert sztárdarabja minden kétséget kizáróan a Cleveland Museum of Art *Zöld Tára* ábrázoló festménye volt. (2. kép) Első publikációjakor még az 1300-as években készült nepáli festményként határozták meg,[28] majd John Huntington mutatta ki számos részletének szimbolikáját.[29] Bár ez a rendkívüli kép a 13. századi nepáli stílus mesterdarabjának tekinthető, számos ikonográfiai, stílusis részlete, valamint a hátoldalán található tibeti felirat alapján Tibetben készült. Azonban mindenképpen meglepő, hogy Kossak nem másnak, mint a korszak híres tibeti művészenek, a Szakják által felfedezett és támogatott *Anikónak* (1245–1306) tulajdonítja a festményt, hiszen csak a legkritikább esetben (akkor is falképeknel, felirat alapján) lehetett eddig meghatározni a mestert a korai tibeti művészetben. Kossak egész egyszerűen *Aniko* élettörténetét veszi alapul,[30] hogy 1261 és 1270 közé határolja be a képet, ám ezt véleményem szerint a felhozott stílusis párhuzamokkal és általánosságokkal képtelen megindokolni.[31] Nem is beszélve arról, hogy egyáltalán nem ismerünk



2. Zöld Tára. Közép-Tibet, a 13. század harmadik negyede, 52,1 × 43 cm. The Cleveland Museum of Art



olyan *Anikónak* tulajdonított festményt, amely analógia-ként felhozható. „Igaz, mostanában az a trend, hogy az egyéni műveket egyéni művészekkel kapcsolják össze... Ez manapság némileg elfogadott a művészettörténet más területein, de mivel a tibeti művészettörténeti kutatás még korai szakaszában van, azt hiszem, hogy az általános ismeretszerzés részeként kell eljutnunk idáig. Én magam nyilvánvaló okokból óvakodnék megnevezett művészeknek műveket tulajdonítani.”[32]

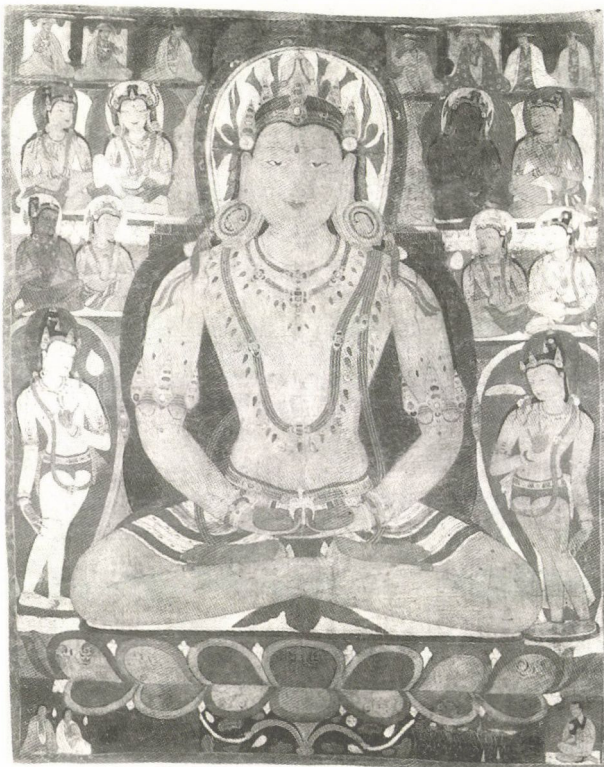
A kiállítás kapcsán kibontakozott vitában már-már botránykőnek számított a Metropolitan Museum nagyméretű, *Amitájusz buddhát* ábrázoló képe (3. kép), amely a kiállítás nyitódarabja volt, s amelyről Roncoroniék roppant sajátos véleményét formálták: „(...) a kiállítást nyitó *Amitájusz* kép nemcsak hogy kétesen datált, de nélkülöz minden művészi erényt: esetlenül komponált, gyengén megrajzolt, fakón és élettelenül festett, és teljességgel híján van a spirituális szellemiségnek. Távol attól, hogy egy elfogadható tibeti, nevár vagy indiai művész munkája legyen, minden valószínűség szerint nem más, mint egy klasszikus festmény lemásolására tett tehetségtelen, provinciális és amatőr hitbuzgalmi kísérlet. (...) Ez és néhány másik festmény, melyeket jól láthatóan inkább személyes és politikai okokból választottak ki, mintsem valódi művészi erényeik miatt, sajnálatos módon gyengíti ezt a máskülönben csodálatos kiállítást. Azaz – vanitatum vanitas – a tulajdonjog még nem változtat egy rossz képet jóvá, sőt mi több, egy 12. vagy 13. századi képet 11. századivá.”[33] Bár úgy vélem, hogy *Martin Lerner*nek, a Metropolitan Museum előző kurátorának (aki 1989-ben a Múzeum számára megvásárolta a képet) válaszlevelében[34] felhozott párhuzamok[35] nem elég-

ségesek a kép valódi kvalitásainak bizonyítására (hiszen a többi korabeli ún. *Tathágata buddha* képhez viszonyítva szemmel láthatóan jóval gyengébb, mind a kompozíci, egészét, mind pedig az egyes alakok arányait tekintve) néhány olyan érdekessége is van, melyek a hasonló festménytípusokon nemigen fordulnak elő: mindenek előtt a legfelső sorban ábrázolt világi öltözetű figurák, a rejtélyes „udvari emberek” (?), kiknek jelenléte azonban semmiképpen nem indokolja Kossak korai meghatározását.[36] Bár Henss is elismeri a kép egyszerű megoldásait (NB. Kossak sem tagadja a festmény meglehetősen provinciális voltát), inkább a 11. századi közép-tibeti falképek (*Jemár, Salu*) alapján von párhuzamot, mintsem a 13. századi „klasszikus” *Tathágata*-típushoz hasonlítani.[37]

Figyelemre méltó az is, hogy a katalógus szerzőpárosa néha különbözőképpen határozza meg az ugyanazon korszakból származó festményeket. Különösképp izgalmas ez akkor – mint Henss és Roncoroniék is utalnak rá –, amikor a jól láthatóan ugyanabból a műhelyből származó (s majdnem ugyanolyan méretű!) két ábrázolás közül Singer az egyiket 1200 körülnek (Kat. 22.), Kossak pedig a másikat 1350 körülnek (Kat. 30.) határozza meg lényegében egymásra való utalás nélkül.[38] Az ilyer eltérések valóban nehezítik a katalógus jövőbeni használatát; mint azt kérdésemre Jane Singer megjegyezte: „Igaz, hogy Steve és én különbözőképpen datáltunk néhány munkát, még abban az esetben is, ha azok ugyanazon sorozat részei voltak. Steve írta a stílusok kialakulásáról szóló esszét; mivel nem értettünk egyet ezekben a dolgokban, úgy gondoltuk, hogy a legjobb a stílusok kialakulásáról való saját tudásunk szerint különválasztani a munkákat. Jobb lett volna egyetérteni, de mit tehetünk? Már alig várom, hogy dolgozhassam a következő kutatási programon, mely, úgy hiszem, tisztázni fogja a korszak-meghatározást.”[39]

Mindazonáltal nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy minden hasonló probléma, nézetkülönbség és vitás kérdés ellenére a kiállítás igazi mérföldkőnek számít a korai tibeti festészet bemutatásában és meghatározásában. A rendezők – az ilyen típusú események történetében először – összeállították a különböző gyűjteményekben fellelhető, egykor összefüggő képsorozatokat (Kat. 23. a, b, c; 36. a, b, c; talán érdemes lett volna az Essenyűjtemény és a Los Angeles County Museum of Art valószínűleg ugyancsak összetartozó két *Tathágata* képét is kiállítani[40]). Bemutatták egy olyan ikonográfiai szöveghez kapcsolódó *mandala*-sorozat egyes darabjait is (Kat. 47. a, b, c), melyeket feliratuk szerint a Szakjához tartozó híres (mára lerombolt) *Ngor* kolostor alapítója rendelt meg nevár művésztől (egy hasonló típusú, valószínűleg később készített *mandala* a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum egyik büszkesége!). A kiállítás másik összefüggő képsorozata az 1180-ban alapított *Taklung* kolostor műhelyéhez sorolható, főként a kolostor vezető lámáit ábrázoló *thangkák* (Kat. 18., 19., 20., 26.), melyeket jól lehet értelmezni a hátoldalukon található feliratok révén. Egyik korábbi tanulmányában Jane Singer a *Taklung*-képeknek jóval bővebb csoportját is bemutatta,[41] és sajnálatos, hogy e sorozat fejlődési fázisát illusztráló gyönyörű portrék[42] nem szerepeltek a kiállításon. Ám a kiállított képek egyike a korai tibeti arcképfestészet[43] remekének számít, a rajta ábrázolt két szerzetes idealizált, mégis egyéni vonásaival (Kat. 26.).

Számos, eddig még publikálatlan festmény méltán keltett figyelmet, mindenekelőtt a magángyűjteményből származó, eleven színekkel megfestett *Manydzsusri*



3. Amitájusz. Tibet, 11. század, 138,4 × 106,1 cm.  
New York, The Metropolitan Museum of Art



ódhiszattva (Kat. 7.). (4. kép) Bár szerkezete a szokásosan agolt, ám az alakok elrendezése meglehetősen egyedi, különösen ami a főalak baloldalán látható öt szerzetest, s az alattuk megjelenő hat kisebb bódhiszattvát illeti. Jgyancsak szokatlan a kép bal alsó sarkában ábrázolt három hindu istenség jelenléte. Kossak ugyan a kép indiai eredetét is feltételezi, a Drathang kolostornak a 11. század második felében létrejött indiai és közép-ázsiai hatású falképeihez hasonlítva, ám mind Henss, mind pedig Roncoroniék szerint más, azaz tibeti, illetve természetesen) későbbi nevár művész munkája.[44]

A nevár művészek és a Szakja rend kapcsolata folyamatos volt a Jüan-korszak után is. Ugyancsak a Ngor kolostorból származik a Szakják egyik korai mesterét, *Kiünga Nyíngpót* (1092–1158) ábrázoló thangka (Kat. 51.), amely a 15. század második negyedében készülhetett. A kép láttán, s a korszak virágzó művészetének ismeretében joggal vetődik fel az itáliai reneszánsz korával való párhuzam, mégha nem is olyan – számomra meglehetősen naiv – formában, mint azt – egyébként kitűnő – képelemzésben Rhy és Thurman állítja: „Ezeknek a jellegzetességeknek kifinomult modellálása, különösen ami a kezeket illeti, a homogén, lágy, naturalis hatásokról olyan fajtáját hozza létre, mint amilyen éppen a 15. század közepén, az itáliai kora reneszánsz festményeken jelenik meg. *Kiünga Nyíngpo* ruházatának szokatlan színezetű tompa mustársárgája és halovány kékje ugyancsak sokkal jellegzetesebb az itáliai korareneszánsz festészetben, mint a hagyományos tibetiben. (...) nem lehetetlen, hogy a tibeti művészetet nemcsak közvetlen szom-



5. Arhat. Közép-Tibet, kb. 14. század, 64,8 × 54 cm.  
The Los Angeles County Museum of Art



4. Manydzsusrí. Közép-Tibet vagy Északkelet-India, 11. század vége–12. század eleje, 46 × 33,7 cm. Magángyűjtemény

szédainak művészete inspirálta, hanem az is, ami Nyugatról került Ázsiába.”[45] Singer az ilyen, túlságosan is messzire vezető feltételezések helyett inkább a Ngor kolostorhoz közeli *gyancei sztúpa*, a *Kumbum* falképeinek hatását igyekszik kimutatni.

Az 1427–1439 között épült Kumbum képein helyenként jól felismerhetők a kínai tájképfestészet elemei is.[46] Az erős kínai hatást a kiállításán szinte egyedül a Los Angeles County Museum of Art jól ismert mester-műve, egy *arhat* figurája képviseli. (5. kép) A Buddha tanítványait megjelenítő, Kínában rendkívül népszerű *arhat*-ábrázolások tradíciója minden valószínűség szerint a kínai hagyomány révén került a tibeti művészetbe. Bár Tibetben a kínai hatás már a Drathang kolostor 11. századi falképein is megjelenik, igazán a 14. században válik jelentőssé, amint ezt a Salu kolostor egyik kápolnájának 1306 és 1320 között készült falképei is bizonyítják.[47] A los angelesi múzeum képét minden eddigi elemzője e korszak második felére helyezte. Eltekintve a főalak kilétének meghatározásától,[48] a képen ábrázolt személyek fiziognómiája, a ruházat, a tájképi elemek, az egyes növények, a tárgyak, egyszóval szinte a kép teljes egésze kínai eredetre utal, ám a kétdimenziós térábrázolás ugyancsak különbözik a kínaitól. (A korabeli thangkafestészetben a térábrázolás kínai módját legjobban a British Museum két *arhat* képe,[49] valamint a Cleveland Museum of Art *arhat*-sorozatának darabjai[50] illusztrálhatnák, melyek hiányoztak erről a kiállításról.) Úgy érzem, hogy a rendezők a tibeti művészetnek ezt a folyamatát – talán az erős prekonceptió miatt – kevésbé hangsúlyosan jelenítették meg, s Kossak is csupán a kiállítást záró thangka (Kat. 55.) részletei kapcsán utal a naturalisztikusabb térábrázolást megjelenítő kínai



tradícióra.[51] A 15. század második felétől ugyanis az önállóan tekinthető tibeti festészeti irányzatok kialakulásával a kínai hatás következtében bonyolultabb stílári összép jelenik meg, mint amit az indo-nepáli hagyományhoz köthető festmények sugallnak.[52] Ennek bemutatása azonban már egy másik kiállítás feladata lehet.

Az igényes és kitűnően válogatott, valódi nívumokkal szolgáló kiállítási anyag mellett[53] felmerülhet még néhány műalkotás hiánya. Számomra mindenekelőtt ilyen volt az utóbbi időben ugyancsak gyarapodó Metropolitan Museum *Atsát* ábrázoló képe,[54] amely valószínűleg ugyanazon műhelyhez köthető, mint a kiállított lámaportré (Kat. 5.); azon kívül, hogy az ismert tibeti portréfestészet egyik legkorábbi darabja, jól illusztrálta volna a nevéhez köthető vallási (s ennek következtében művészi) megújulást. Másfelől, talán néhány, eddig ugyancsak publikálatlan, magángyűjteményből származó thangka típus még jobban árnyalhatta volna a kiállításon kialakult képet (elsősorban a svájci Henss- és

a közeljövőben publikálásra kerülő *Jucker*-gyűjteményre gondolok). A jövőbeni kutatás pedig remélhetőleg szűkíteni fogja a különböző hatások és korszakok meghatározását, s nemcsak a korabeli falképeket, könyvillusztrációkat és borítókat, hanem a kispasztikákat is bevonja majd az analógiákon alapuló meghatározások körébe (különös módon egyáltalán nem esett utalás a Szakják számára a 15. század elején Kínában ajándékként készült *kesi* technikájú selyembelinekre, melyek Tibetből kerültek elő, s a nepáli-tibeti stílust követik[55]). Az adott időszak tibeti művészetének vizsgálatával kapcsolatban egyébként is egy újfajta, az eddigi filológiai módszer helyett/mellett inkább művészettörténeti szemlélet van kialakulóban, amint azt az 1995-ben Grazban megtartott, 7. Nemzetközi Tibetológiai Konferencia egyik paneljén programszerűen felvetett „belső-ázsiai nemzetközi stílus” összefoglaló jellegű kategóriája is sugallta.[56]

Kelényi Béla

## JEGYZETEK

1 „Towards a Definition of Style: the Arts of Tibet”, SOAS, 1994 június 13–17; anyaga: *Tibetan Art: Towards a Definition of Style* (szerk. *Singer, J. C.–Denwood, Ph.*). London 1997 (továbbiakban: *Towards*). „Forms and Transformations: Recent Developments in the Study of Tibetan Sculpture”, SOAS, 1999 november 12. A szimpóziumhoz kapcsolódó kiállítást feldolgozó kiadvány: *Weldon, D.–Singer, J. C.: The Sculptural Heritage of Tibet: Buddhist Art in the Nyinjei Lam Collection*. London 1999.

2 *Jackson, D.: A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and their Traditions*. Wien, 1996.

3 *Tucci, G.: Tibetan Painted Scrolls*. Rome 1949, 271–285. Mindenképpen itt kell megemlíteni eredetileg olasz nyelven kiadott *Indo-Tibetica* (1932–41) című könyvsorozatát, melyben Nyugat- és Közép-Tibet számos jelentős kolostorának falképeit és ikonográfiájukat is feldolgozta.

4 *Dieux et démons de l'Himalaya: Art du Bouddhisme lamaïque* (szerk.: *Beguín, G.*). Paris 1977. Ezenkívül feltétlenül megemlítené *Loden Sherab Dargab* ugyanakkor megjelent könyve, melynek egy fontos fejezete foglalkozik a stílusok kérdésével (*Dargab, L. Sh.: Tibetan Religious Art I–II*. Wiesbaden 1977, Vol. I., 34–40). Az első jelentős tibeti kiállítást *Pratapaditya Pal* rendezte 1969-ben. *Pal, P.: The Art of Tibet*, New York 1969. A fontosabb tibeti kiállításokról, kutatókról, gyűjtőkről és a gyűjtesek szempontjairól l. *Doran, V. C.: Recent Development in the Tibetan Art Field*. In: *Oriental Art*, 1998 October, Vol. 29, 99–107.

5 „Die Götter des Himalaya” (Köln, München, Berlin, Prága, Milánó, 1989–1991. 1998-tól a gyűjtemény a baseli Etnográfiai Múzeum tulajdona.) *Essen, G.-W.–Thingo, T. T.: Die Götter des Himalaya. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen*. Münnich 1989. „Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet” (USA, Németország, Spanyolország, Japán, Taiwan, 1991–1992 és 1996–1998) *Rhy, M. M.–Thurman, R. A.: Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*. New York 1991. Bővített kiadása: New York 1996

6 Mint *Doran* írja, ebből a korszakból 1984-ben csupán húsz festmény volt ismert a nyugati világban, 1991-ben már kétszáz, jelenleg pedig mintegy ötszáz képről tudunk. *Doran* i. m. 102.

7 Ugyancsak számos, eddig publikálatlan darabot mutat be az adott korszakból *Amy Heller* a közelmúltban megjelent könyve: *Heller, A.: Tibetan Art*. Milan 1999

8 *Henss, M.: Sacred Visions: Early paintings from Central Tibet* (Exhibition Review). In: *Oriental Art* 1998/9, 83. *Henss* itt furcsa módon annyiban téved, hogy a nevezett képet már többször publikálta *Kossak, I. pl. Kossak, S. M.: Nepalese and Tibetan Art. Aspect of South Asian Art in the New Galleries of the Metropolitan Museum of Art*. In: *Arts of Asia*, 1994, March–April, 109–110.

9 *The Cultural Roots of Early Central Tibetan Painting*. In: *Kossak, S. M.–Singer, J. C.: Sacred visions: Early Paintings from Central Tibet*. New York, 1998 (továbbiakban: *Visions*), 13–24.

10 *A Manydzsusríműlakalpa*, melyet 1060 körül, a *Szádhana-málá*, melyet a 11. század körül és a *Nispannájógával*, melyet pedig a 11–12. század körül fordítottak le tibetire. A *Csitralaksana* című ikonometriai szöveget ugyancsak a 12. század körül fordították. Írásos forrás bizonyítja, hogy ez a kapcsolat India és Tibet között milyen eleven volt, nevezetesen – mint a katalógusban is idézik – a Tibetben tanító indiai mester, *Atisa* egyenesen az indiai *Vikramasila* kolostorból rendelte meg a látomásait ábrázoló festményeket. *L. Singer, J. C.: Painting in Central Tibet CA. 950–1400*. In: *Artibus Asiae*, 1994, Vol. LIV, 108, 60. j.

11 Ezeket leginkább Nepálban, a Kathmandu-völgyben fedték fel, hiszen a pálmalevéltre írott kéziratok a kérdés szakértője, *J. P. Losty* szerint az indiai szubkontinens éghajlati körülményei között nem maradhattak fenn. *Losty, J. P.: Bengal, Bihar, Nepal? Problems of Provenance in 12th-Century Illuminated Manuscripts, Part One*. In: *Oriental Art*, 1989, Vol. XXXV. No. 2, 86.

12 *Singer, J. C.: An Early Tibetan Painting Revisited: The Ashtamahabhaya Tara in the Ford Collection*. In: *Oriental Art*, 1998, October, 68–72. *Vö. Stoddard, H.: The „Indian Style” Gylugs on an Early Tibetan Book Cover*. In: *The Inner Asian International Style 12th–14th Centuries*. (szerk.: *Klimburg-Salter, D. E., Allinger, E.*), Wien 1998 (továbbiakban: *International Style*), 121–127. *Stoddard* egy olyan könyvbortót publikált, melyet felirata szerint „indiai stílus”-ban festett egy tibeti művész.

13 *L. erről Stoddard, H.: Early Tibetan Paintings: Sources and Styles*. In: *Archives of Asian Art* XLIX. 1996, 26. *Huntington, S. L.–Huntington, J. C.: Leaves from the Bodhi Tree: The Art of Pala India (8th–12th centuries) and its International Legacy*. Seattle, 1990, 287. *Vö. Jackson, D. i. m. 30, 34.*

14 *Kreijger, H.: Mural styles at Shalu*. In: *Towards i. m. 170–77. Henss, M.: The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa*. In: *Towards i. m. 160–69.*

15 *A mára lerombolt Jemár kolostor feliratait elemző Tucci közöl egy másik, középkori (az újabb kutatások szerint esetleg tangut) stílusról tanúskodó feliratot is. Tucci, G.: Indo-Tibetica, Gyantse and its Monasteries. Vol. 4. 2. New Delhi 1989, 8, 136.*

16 Közülük a legjelentősebb *Aniko* vagy *Anige*, aki a kínai udvarnál a művészetek minden osztályának vezetője lett, s hatalmas befolyást gyakorolt a Jüan-korszak művészetére. *Vö. Jing, A.: The Portraits of Khublai Khan and Chabi by Anige (1245–1306). A Nepali Artist in the Yuan Court*. In: *Artibus Asiae*, 1994, 54, nos. 1–2, 40–89.



17 Kossak a kompozíció kapcsán megjegyzi azt az evidenciaként ható tény, hogy az indiai hatású tibeti képek nem vethetők össze közvetlenül a Pála-korszak szobrászati emlékeivel: egyrészt a festmények ikonográfiailag bonyolultabbak, másrészt az alakok bizonyos testrészei nemcsak frontális nézetben láthatók. *Kossak, S. M.: The Development of Style in Early Central Tibetan painting. In: Visions i. m. 25–47.*

18 L. erről még *Kossak, S. M.: Sakya Patrons and Nepalese Artists in Thirteenth-Century Tibet. In: Towards i. m. 26–37.*

19 *Roncoroni, Ch. F.–Salmon, P.: 'Sacred Visions': An Acknowledgement of the Newar Artist. In: Orientations, 1999, June, 109–110.*

20 *Visions i. m. 13, l. még Kossak elemzését a motívumok, festékanyagok és a kompozíció alapján, uo., i. m. 35–37.*

21 *Pal* már ekkor mint az egyetlen indiai eredetű (vagy legalábbis Tibetben, indiai mester által készített) fennmaradt, vászonra festett képként említette, s felfigyelt stílisis elemeinek a Pála kézirat-illusztrációkkal való hasonlóságára. *Pal, P.: Tibetan Paintings: A Study of Tibetan Thangka's Eleventh to Nineteenth Century. London 1984, 209, 224–225.*

22 *Huntington* kimutatta a képnek egy 11. századi Pála szérléhez való közvetlen hasonlóságát is. *Huntington–Huntington i. m. 320.*

23 *Rhie–Thurman. i. m. 128–132.*

24 Ezt minden részletre kiterjedően megtette *Allinger, E.: The Green Tara in the Ford Collection: Some Stylistic Remarks. In: International Style i. m. 107–119.*

25 *Roncoroni–Salmon i. m. 109.*

26 *Henss, M.: Letters to the Editor. In: Orientations, 1999, September (továbbiakban: Letters), 120–121.*

27 \* *Weldon, D.–Singer, J. C.: Buddhist Sculpture in the Nyingjei Lam Collection. In: Orientations, 1999, October, 50–52.* – \*\* *Weldon, D.–Singer, J. C. i. m. (l. 1. sz. jegyzet) – \*\*\* Egy 15. századi tibeti tudós, Gö Locava műve. The Blue Annals (ford. Roerich, G. N.). New Delhi 1979 – \*\*\*\* L. 10. sz. jegyzet. Személyes közlés, 1999.*

28 *Pal, P.: Nepal: Where the Gods are Young. New York 1975, 56, 81.*

29 *Huntington–Huntington i. m. 329–332.*

30 *L. jing* alapvető cikkét, 17. sz. jegyzet

31 *Visions i. m. 42–43, 146. Stoddard* is Anikónak, ill. Aniko nyomán a császári udvarban 1300 körül kialakult nepáli stílusnak tulajdonította a képet. *Stoddard i. m. 41.*

32 *Jane Casey Singer, személyes közlés, 1999*

33 *Roncoroni–Salmon i. m. 109.*

34 *Lerner, M.: Letters i. m. 120.*

35 *Pal, P. i. m. Pl. 7., 8.*

36 *L. Visions i. m. 50. L. még Kossak válaszelevelét, Kossak, S. Letters: 'Sacred Vision': A Reply. i. m. 122.*

37 *Henss, M., Letters i. m. 121.*

38 *Kossak* ugyan megemlíti, hogy a 30. kép egyik motívuma már a 12. században megjelent Tibetben, mint az a 22. képen is látható. *Visions i. m. 124.*

39 Személyes közlés, 1999. *Jane Casey Singer* következő kutatási programja a nyugati gyűjteményekben ismert, mintegy 500 közép-tibeti festmény együttes vizsgálata.

40 *Essen–Thingo i. m. 29, Pal, P.: Art of Tibet. Los Angeles, 1983, 135.*

41 *Singer, J. C.: Taklung Painting. In: Towards i. m. 52–67.*

42 *Uo., Pl. 48, 49.*

43 A korai tibeti portréfestészetéről l. *Singer, J. C.: Early Portrait Painting in Tibet. In: Function and Meaning in Buddhist Art (szerk. Van Kooij–K. R., Van der Veere, H.), Groningen 1995, 81–99.*

44 *Henss Letters, i. m. 121, Roncoroni–Salmon i. m. 110.*

45 *Rhy–Thurman i. m. 203.*

46 *Ricca, F.–Lo Bue, E.: The Great Stupa of Gyantse. London 1993, 104–107.*

47 *Vitali, R.: Early Temples of Central Tibet. London 1990, 89–91.*

48 A feltételezéseket erről l. *Rhy–Thurman i. m. 105*

49 *Rhy–Thurman i. m. 110, Pal (1984) i. m. Pl. 58.*

50 *Little, S.: The Arhats in China and Tibet. In: Artibus Asiae, 1992, Vol. LII. 255–280.*

51 *Visions i. m. 46.*

52 *L. Jackson* nagyszabású könyvét, 2. sz. jegyzet

53 Az alig néhány gyengébb minőségű képről l. *Henss kritikáját, Henss i. m. (1998) 93.*

54 *Kossak, S.: Early Paintings from Central Tibet in The Metropolitan Museum of Art. In: Orientations, 1998, October, 52.*

55 Erről pl. l. *Reynolds, V.: The Silk Road: From China to Tibet – and Back. In: Orientations, 1995, May, 50–57.*

56 *Klimburg–Salter, D. E.: Is there an Inner Asian International Style 12<sup>th</sup> to 14<sup>th</sup> Centuries? Definition of the Problem of Present State of Research. In: International i. m. 1–14.*

## A KÉTARCÚ KÁLLAI ERNŐ

KÁLLAI ERNŐ: ÖSSZEGYŰJTÖTT ÍRÁSOK 1. MAGYAR NYELVŰ CIKKEK, TANULMÁNYOK 1921–1925; ERNST KÁLLAI: GESAMMELTE WERKE 2. SCHRIFTEN IN DEUTSCHER SPRACHE 1920–1925. SZERKESZTETTE TÍMÁR ÁRPÁD ÉS MARKÓJA CSILLA. ARGUMENTUM KIADÓ – MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET, BUDAPEST 2000

Az 1999-ben Tímár Árpád szerkesztésében megjelent magyar nyelvű, és Markója Csilla szerkesztésében, Monika Wucher közreműködésével közreadott német nyelvű, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete és az Argumentum Kiadó által kiadott két, Kállai Ernő korai írásait tartalmazó kötet tudományos igényességével mind az eddigi magyar, mind az 1986-os német antológiát messzemenően felülmúlja. (Ez utóbbit Tanja Frank válogatásában a lipcsei Kiepenhauer Verlag 1986-ban jelentette meg.)

Kállai Ernő *Művészet veszélyes csillagzat alatt* című cikkválogatásának 1981-es megjelenését – Forgács Éva szerkesztésében – mindenki, aki 20. századi avantgarde művészettel foglalkozott Magyarországon izgatottan várta, hiszen a kötet hozzáférhetővé tett egy sor olyan tanulmányt, amely az olvasó számára nem volt elérhető,

vagy akár teljesen ismeretlen maradt. Azóta közel húsz év telt el, s kötet azóta is a legtöbbet forgatott, legtöbbet olvasott, és főként vitatott forrásmunkának számít. Holott nem is adott teljes képet Kállairól – sem válogatása, sem bibliográfiája. Ezt a cikkgyűjteményt mégis sokkal többen elemezték, tárgyalták, mint az – időközben ugyancsak újra kiadott – *Új magyar piktúra 1900–1925* című könyvet, amely Kállai nézeteit a magyar festészetre vetítette ki.

Korszakunkban, mikor nem kis nehézséggel jár – sőt, néha megvalósíthatatlan – egy művészettörténeti vagy elméleti szakkönyv megjelentetése, ez a két kötet az akadályokat leküzdve mégis az eredeti terveknek megfelelően megvalósult, méghozzá igen elegáns formában, vonzó külsővel. A további kötetek megjelenése – remélhetőleg a közeljövőben – ugyancsak várható.



A szerkesztők jól tudták, hogy a két kötetnek együtt, egyszerre van értelme, s a kettő egymást nemcsak kiegészíti, hanem feltételezi. Kállai Ernő 1920–1925 között megjelent írásai (beleértve az *Új Magyar Piktúra* könyvet is), a magyar és német cikkek – amelyeket mind ő maga írt magyarul vagy németül – egymásra rímelve, egymást támogatják. Kállai számára nemcsak a két nyelv, hanem a két kultúra is egyszerre volt érvényes, és egymáshoz kapcsolódva vetett fel új és új kérdéseket.

Mindamellet ezek az írások nem ugyanazt a szerepet töltötték be itthon, mint Németországban. Kállai másfél évtizedet élt Berlinben (1920–1935 között) és valószínűleg ott is maradt volna, ha a politikai fordulat nem következik be. (Ma már nehéz lenne eldönteni, hogy mi volt a fontosabb számára: Berlinben vagy Budapesten adni hangot valamilyen véleményének, ellenérzésének vagy lelkesedésének.)

A legtöbb elemzés mint elméletírót, művészetfilozófust mutatja be. Holott legalább ilyen fontos Kállainak egy másik, *kritikusi arca* is. Kállai naprakészen reagált kiállításokra, új könyvekre, új irányzatokra, galériák működésére, új problémákra. Ha Kállait ebből a – kritikusként betöltött – szerepéből kiindulva elemezzük, akkor kiderül, hogy tevékenysége mint magyar, illetőleg mint német kritikusa nem egészen azonos.

Kállai Berlinben élve, a hazai eseményeknek nem lehetett mindig közvetlen tanúja, kommentátora. Berlinben – minden ösztönzés nélkül – azokról írt, akik a legközelebb álltak hozzá. Így szerepelnek életművében Kassák Lajosról, Moholy-Nagy Lászlóról – tehát az akkor kibontakozó nemzetközi avantgarde magyar képviselőiről – szóló írások. De rajtuk kívül sokat foglalkozik még Czóbel Bélával, Tihanyi Lajossal, Bernáth Auréllal, Csáky Józseffel, Egry Józseffel és másokkal, akiket nem lehet a geometrikus absztrakció alkotóiként említeni. Személyes ízlése, érdeklődési köre a magyar művészek tekintetében igen tág, sokféle áramlatot, eltérő stílusirányzatot fogad el, mint ahogyan erről 1925-ben megjelent *Új magyar piktúra 1900–1925* könyve is tanúskodik.

Ha viszont tevékenységét a nemzetközi művészek szerepeltetése szempontjából elemezzük, akkor úgy tűnik, inkább lehatárolja azok körét, akiknek egy-egy rövidebb vagy hosszabb írását szenteli, noha a kínálat – természetesen – Berlinben igen nagy s az események állandóan váltják egymást: kiállítások, galériákban kialakult gyűjtemények, grafikai mappák mind a művészeti élet egészét alkotják. Ebből az igen gazdag kínálatból – s azon túl az egymással versengő, egymást váltó áramlatok sűrűjéből – azt emeli ki a kritikus, ami az ő világképébe leginkább beleillik. Vagy másképpen fogalmazva: ezekből alakítja ki, a maga ízlése szerint, saját művészi normarendszerét, elvárásait.

A Kállai magyar – illetőleg német – nyelvű írásait tartalmazó kötetek összehasonlításakor arra a paradox helyzetre figyelhetünk fel, hogy Kállai Ernőnek a német – konkrétan berlini – művészekről, művészetéről kialakított felfogását sokkal inkább nyomon lehet követni a magyarok számára magyarul írt cikkekben, mint a németekben. A MAban, és főként az *Ars Unaban*, *Magyar Művészetben* és másutt publikált írások részben művészetelméleti tanulmányok – részben viszont a berlini művészeti élet napi eseményeinek lecsapódásai, értékelései. Wilhelm Lehmbruckról, grafikai kiadványokról, a berlini zsűri-mentes tárlatokról, a Flechtheim galériáról, Georg Groszról, Ivan Punyinnról, Kandinszkijról egyaránt be-

számol. Ezeknek a tudósításoknak a magyar – noha természetesen sokkal többre kell értékelnünk még ebben a szűken értelmezett művészetkritikusi szerepkörben is. Mindenekelőtt a választásait illetően. Figyelmét – a magyarokon kívül – elsősorban azok kötik le, akik az orosz avantgarde legjelentősebb képviselői: El Lisszickij, Naum Gabo, Ivan Punyi, Kazimir Malevics. Mind munkásságukkal, mind pedig velük személyesen Kállai Berlinben ismerkedett meg, ahol 1922-ben mind El Lisszickij, mind Gabo aktív tevékenységet fejtett ki, amely azután az 1922 októberében, a Galerie van Diemenben bemutatott *I. Russische Kunstausstellung* monumentális kiállítás keretében, annak rendezésében ért a csúcspont-ra. Malevics festményeivel is behatóan megismerkedhetett ezen a tárlaton, maga Malevics azonban csak később, 1927-ben látogatott el Berlinbe. Kállai tanulmányai szinte a legkorábbi elemző írások, amelyek az orosz alkotók munkásságáról megjelentek – egyúttal Kállai cikkeinek sorában is kiemelkedő szerepet töltenek be kitűnő elemzésekkel: egy-egy életművön keresztül az irányzat legfőbb sajátosságait is megragadják. Noha ilyen nagy horderejű, ritka lendülettel telített írásai elsősorban a magyar és az orosz művészekről születtek – mégis, a német művészeknek szentelt kritikái, kiállítás-beszámolói, elemzései is rendkívül fontosak. Ha a *Gesammelte Werke* most megjelent német kötetét tanulmányozzuk, akkor a magyar és oroszokon kívül a következő nevekkal, illetőleg a róluk szóló ismertetésekkel találkozunk: Georg Muche (két alkalommal is), Hans Richter, Werner Graeff, Karl Peter Röhl, Max Burchartz, Viking Eggeling, valamint a kritikus-teoretikus Adolf Behne. Muche kivételével a többi művész mind a berlini internacionális konstruktivizmus áramlatához tartozik – amely áramlat éppen akkor, 1921–1922-ben bontakozott ki Berlinben, amikor Kállai a művészetkritikusi pályán az első lépéseket kezdte megtenni. Tehát Kállai mindjárt arra reagált, ami akkor éppen születőben volt, s az ismertetésen túl mindjárt a kritikusai pozíciót is magára tudta vállalni.

Kállai Ernő másfél évtizedet töltött Németországban – életművének nemcsak mennyiségben, hanem minőségben is egyik legfontosabb része (ha nem a legfontosabb) itt a berlini hétköznapi világában jött létre. Német és orosz művészek műterméit látogatta, gondosan tanulmányozva a festésmód, a kompozíció sajátosságait. Német folyóiratokba, évkönyvekbe publikált, így – többek közt – a *Der Ararat*, *Das Kunstblatt*, *Der Cicerone*, *Jahrbuch der jungen Kunst* hasábjain jelentek meg írásai – később, 1928-tól a *Bauhaus* folyóirat szerkesztője is lett, és 1929-ben az egy számot megélt saját folyóirata is volt, *Der Kunstnarr* címen. Éppen ezért tevékenysége nem elemezhető kizárólag magyar szempontból, hanem éppen ellenkezőleg, csakis abból a közegből kiindulva, amelyben élt – és amely nap mint nap hatott rá –, tehát német kritikusként. Ha ebből a szempontból próbáljuk mun-



kátságát méltatni, csak a legjobbakkal vethetjük össze, így – többek közt – Adolf Behnével, Eckart von Sydowval, Will Grohmannal, Paul Westheimmel, stb. A legkézenfekvőbb összehasonlítás azonban Carl Einsteinnel adódik, aki az összes akkori berlini kritikus közül a legérdekesebb, legszívesebb, legszabadabb egyéniség, s akinek a modern művészet interpretálásában, elemzésében, új áramlatok felfedezésében ugyanolyan fontos szerepe volt, mint Kállainak.

Carl Einstein 1885-ben született – öt évvel volt idősebb Kállainál –, elsődlegesen német filológiai műveltséggel rendelkezett, Nietzschét olvasta, az antik művészetet jól ismerte. Első cikke már 1910-ben megjelent – pályája tehát Kállainál tíz évvel korábban indult. Első sikerét egy *Bebuquin* elnevezésű regénnyel aratta. Akárcsak Kállai, Einstein is baloldali beállítottságú volt, mind nézeteiben, mind életvitelében a politika elkötelezettség meghatározó szerepet játszott. A német baloldali *Die Aktion* folyóiratban publikált – míg Kállai a bécsi *MABan* 1920 után. Akárcsak Kállai, néha nehezen érthető, sajátos megfogalmazású német nyelven írt művészetkritikákat, szépirodalmi műveket, fordításokat. Míg Kállai Ernőt a német és orosz kultúra vonzotta, abban érezte otthon magát, Einstein a francia. Kállai 1920-ban költözött Berlinbe – Einstein 1928-ban Párizsba. Mindamellett Einstein a francia *Documents* folyóiratban megjelent cikkein kívül elsődlegesen németül publikált – Kállai viszont párhuzamosan mind a két nyelven. 1920–1928 között mindketten Berlinben éltek, ugyanazokban a körökben forogtak, mindketten kapcsolatban voltak a Flechtheim galériával, amely Berlinben a francia művészet legjobb képviselőit és az afrikai szobrászatot egyaránt bemutatta. Mindketten rendszeresen publikáltak különböző német folyóiratokban, almanachokban. A *Das Kunstblatt*-ba, amely az egyik legigényesebb művészeti folyóirat volt ebben az időben, és amely Paul Westheim szerkesztésében a *Kiepenhauer Verlag*-nál jelent meg, mindketten írtak. Máskor útjaik egymás mellett futottak anélkül, hogy találkoztak volna. Így az ugyancsak Carl Einstein és Paul Westheim szerkesztésében 1925-ben megjelent *Európa-Almanach*-ban, amelynek egész koncepciója Kállaiéhoz olyan közel áll – Kállai neve nem fordult elő, noha az *Almanach*-ban szerepelnek magyarok (Csáky József, Czóbel Béla, Uitz Béla). Másrészt viszont az ugyancsak nagyon igényes, *Jahrbuch der jungen Kunst*-ban csak Kállai íásaival találkozunk. Ha tehát nem is volt a két kritikus között gyakori, és tettenérhető kapcsolat, legalább egy ízben érdeklődésük mégis találkozott, pontosabban Kállai felfigyelt Carl Einsteinre és *A német művészeti könyvpiac újdonságai* címen, a budapesti *Ars Una*-ban (1924 februárban) ismertette – többek között – Carl Einstein: *Der primitive japanische Holzschnitt* című, akkor megjelent könyvét: „Carl Einstein mesteri módon jellemzi azokat a szellemi és lélektani összetevőket, melyek a zsánerszerűségben és illusztratív gyorskezdésben is önérzetes stílust biztosítanak az Ukiyoe-iskola metszeteinek.[1]

A két alkotó életpályájának külső körülményei természetesen csak részben magyarázzák gondolkodásuk, normarendszerük, művészeti világképük analógiáit, illetőleg eltéréseit. Kállai kritikai tevékenységének sajátosságai Einstein tevékenységével összehasonlítva, annak fényében még plasztikusabbá válnak. Einstein a maga korának egyik legmodernebb szellemű cikkírója volt, ennek ellenére egész elméleti-gyakorlati kritikai munkásságát a kubizmushoz való kötődése határozta meg, még akkor is – 1920 után –, amikor a francia ku-

bizmus már évek óta túljutott saját zenitjén. Einstein számára Berlinben, ebben az időben is a négy nagy mester: Braque, Derain, Léger, Juan Gris – és rajtuk kívül persze Picasso volt az abszolút mérce, amivel a kortárs művészet teljesítményeit is megítélte. Számára a kubizmus elsődlegesen a forma és téralkotást jelentette, s éppen a formaalkotás sajátos ereje bilincselt le a törzsi művészetben, s ennek szentelte korai, 1915-ös nagyhatású könyvét, a *Negerplastikot*. A néger szobrok analízisé-nél Hans Hildebrand *Das Problem der Form* könyvéből (1910) indult ki. Akárcsak az afrikai szobrokban, a kortárs művekben is az eredetet, a „préhistoire”-t, s a mű születésének körülményeit kereste. Evvel szemben Kállai számára a meghatározó szempontok: az „életesség”, vitalitás, a „Lebensordnung”, a ritmus, a biológiai meghatározottság volt. Kállai – meg nem valósult – kiállítást-terve a Galerie Möller számára *Vision und Formgesetz* címen ugyanennek az elképzelésnek a jegyében fogant. Noha Kállai is írt szobrászokról (Wilhelm Lehmbruckról, Naum Gabóról stb.) – elsődlegesen mégis a festészet érdekelte, a kép faktúrája, az ecsetkezelés, a színhatások. *Új magyar piktúra* könyvében – amely egyik főműve – kizárólag a festészetre koncentrált figyelmét. Carl Einstein viszont szembefordult a tisztán színekre és folthatásra építő festészettel, így a fauvizmussal is. Itt tehát a két művészeti író felfogása egymástól alapvetően eltér – ellenben mindketten megegyeztek abban, hogy az expresszionizmust mint irányzatot elítélik. Carl Einstein csak a Der Blauer Reiter csoport egyes művészeit: Franz Marcot, Kleet és Kandinszkijt tudta elfogadni, mivel ők – szerinte – a lélek belsejébe vezető utat nyitották meg.

Amiben a két kritikus leginkább eltér egymástól: a múlt-, illetőleg a jövő-orientáltság, s ezzel összefüggésben a konstruktivizmus, s általában az orosz avantgarde értékelése. Míg Einstein számára az – Európától – idegen (afrikai, óceániai, japán stb.) kultúrák jelentősége igen nagy, akárcsak a mai művészet múltba nyúló gyökerei, addig Kállai világképe kifejezetten jövő-orientált. Ez az utópisztikus, világmegváltó-szemlélet már korai 1921-es, a *MABan* közölt, Moholy-Nagyról szóló cikkében is kifejezést nyer: „Moholy-Nagy művészetében a nagyváros és a modern technika millió mozgás és formalehetőségén és a valóságán érzett ujjongás, egy új világ hirtelen fölfedezése, napra, mindenségre tárult víziók táncoló, nevető ifjúsága.”[2] Kállai utópisztikus elképzeléseiben a most születő mű „végtelen jövő-perspektívákba” világító törvényt és szabadságot hirdet”. A „jövendő művészet”-et pedig nemcsak az expresszionizmussal, hanem a kubizmussal is szembeállítja. A kubista festészetet részletesen elemzi *A kubizmus és a jövendő művészet* című cikkében, különös tekintettel a „kubista dekonstrukcióra” – amelyet egyébként Carl Einstein is alapvetően fontosnak tart. Einstein kubizmus-idealizálásával szemben Kállai leszögezi: „A kubizmus eljutott korunk civilizatív és konstruktív öntudatához, de nem vonja le azokat a világszemléletre és tette szólító társadalom-forradalmi és művészeti következtetéseket, amelyek ebből az öntudatból kínálkoznak.”[3]

Az orosz avantgarde művészei: El Liszickij, Naum Gabo, Ivan Punyi, Malevics és mások, akik Kállai számára a jövőt biztosítanak, Einstein számára, a kezdeti lelkesedés elmúltával, inkább kiábrándulást okoznak. Einstein véleménye szerint a konstruktivizmus a kubizmusnak egy halvány és késői leszármazottja, s a konstruktivista festők forradalmisága meglehetősen megkésett.[4]



Kállai és Einstein egymással ellentétes nézeteit nem lehet politikai felfogásukkal indokolni – sokkal inkább művészi kötődéseikkel. Míg Einstein számára fiatal korában a kubizmus vált alapvető élménnyé, Kállai számára a magyarok képarművészete és az oroszok konstruktivizmusa – amely irányzatok megismerése, interpretálása és propagálása révén, s részben azoknak köszönhetően vált műkritikussá.

Kettőjük ízlése azonban nem mindig és nem mindenben tér el, sőt, az új tárgyiasság egyes művészeinek, Georg Grosz, Otto Dix pozitív értékelésében egyetértnek (noha mindkettőjük eredeti kiindulópontjától a két művész stílusa valójában meglehetősen távol esik).

A két műkritikus, a sok rész-tanulmány, cikk után megír egy áttekintő, a 20. századi művészetet elemző összefoglaló könyvet: Kállai az *Új magyar pikúrát* 1925-ben, és Einstein a *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* című kötetet 1926-ban.[5] Mindkettő átfogó, személyes elfogódottságtól viszonylag mentes művet teremt, amely a nemzetközi, illetőleg Kállai esetében a magyar festészetet a kortárs törekvésekig bezárólag tárgyalja. Amivel

lezárják a köteteket – az 1925-ös, illetve 1926-os év –, valójában sem művészeti, sem politikai szempontból nem tekinthető korszakhatárnak, csak a 20. század első negyede lezárásának. A stílustörekvések, amelyek a későbbi éveket jellemzik (új tárgyiágosság, szürrealizmus, stb.), már megjelentek, s a későbbiekben csak tovább bontakoznak. Carl Einstein 1928-tól már Párizsban követi az eseményeket – Kállai még a harmincas évek közepéig a német művészeti élet kritikusaként működik. Kállai, Ensteintől eltérően nem foglalkozik műkereskedéssel, és nem akar egy galéria elkötelezettje sem lenni. Szellemi függetlenségét akkor is megőrzi, amikor 1935 után visszatér hazájába, s evvel lényegileg megszűnik „német műkritikus”-i léte. Amennyiben Berlinben maradt volna, akkor szellemi, erkölcsi függetlenségét veszítette volna el, vagy elpusztult volna. Így, ha igen rossz körülmények között is, de lehetővé vált számára, hogy itthon éljen, tanítson és írjon, s régi elképzeléseiből kiindulva még 1945 után is új teóriákat fogalmazzon meg.

Passuth Krisztina

## JEGYZETEK

1 Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások 1 Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925*. Argumentum Kiadó, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest 1999, 90.

2 Kállai Ernő: Moholy-Nagy, MA, Bécs, 1922. január. In: *Kállai* i. m. 15.

3 Kállai Ernő: A kubizmus és a jövő művészete. MA, Bécs, 1922. január, in: *Kállai* i. m. 27.

4 Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Propyläen, Berlin 1926, 160.

5 L. 4. jegyzetben i. m.

## ANDRÁSI GÁBOR–PATAKI GÁBOR–SZÜCS GYÖRGY–ZWICKL ANDRÁS: MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET A 20. SZÁZADBAN. CORVINA, BUDAPEST 1999, 290 OLDAL, 197 KÉP

Nincs nehezebb, mint egy ilyen könyvet megírni, és mi sem könnyebb, mint benne hibát találni. Szeretnék megmaradni a méltányosság és a szigorúság keskeny határvonalán, és lehetőleg minél kevesebbet inogni.

Bár minden generációnak meg kellene írnia a saját művészettörténetét, ezt nem mindegyik tette, vagy tehetette meg. Kállai Ernő (*Új magyar pikúra*, 1925) és Genthon István (*Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig*, 1935) után Németh Lajos (*Modern magyar művészet*, 1968, 1972) foglalta össze azt a történetet, amely a 20. századból addig lezajlott. Ezután több mint negyedszázad telt el a jelen kötetig. (A 80-as években megjelent kézikönyv kötetek más jellegű vállalkozások voltak.) A közbeeső korosztály, vagyis az enyém, annak ellenére, hogy nagyon sok és alapvető részkutatást végzett el, összefoglaló művet a 20. századi művészet történetéről nem adott ki. Fő feladatának tekintette az avantgárd kutatását, védelmét és rehabilitálását, szemlélete ezért avantgárd-centrikus volt, minden másra kevesebb figyelmet fordított. Tulajdonképpen a székesfehérvári múzeum kiállítás-sorozatát tekinthetjük úgy, mint amely kifejezte ennek a generációnak a véleményét és éppen aktuális tudását az évszázad művészetéről. Groteszk, de nagyon jellemző vonás, hogy ez a sorozat harminc évre húzódott el. Rendezői pályakezdőként indították el, és közel nyugdíjasokként fejezték be. Az okok ismertek, ök

is, mások is sokszor leírták. Visszatekintve azt kell mondanom, hogy ez nem is történhetett másként, ez így lett hű tükrök annak a korszaknak, amelyben éltünk. A politikai rendszernek kellett megváltoznia ahhoz, hogy érdemes legyen egy új, összefoglaló művészettörténetet írni, vagy elolvasni azt. Holott egy-egy különböző terjedelmű, átfogó tartalmú könyvet legalább tízévenként ki kellene adni ahhoz, hogy az új kutatási eredmények teret kapjanak, és az új feldolgozási módszerek inspirációt nyerjenek. Másként túl nagy súly nehezedik a szerzőkre, aránytalanul nagy a várakozás és sokirányú a követelmény.

A kimaradt negyedszázad a jelen kötetben is érezhető. Bár szerzői irigylésre méltóan fiatalok, a könyv egy kicsit öreges lett. Olyan fordulatot vártam, amelyet a fiatal irodalomtörténész generáció tett meg, és amellyel konstruál – vagy inkább dekonstruál – folyamatosan egy új irodalomképet. Alaptalanul vártam. Hazai irodalomtörténeti iskolák vannak, művészettörténetiek nincsenek. (Természetesen csak a 19–20. századi művészet történetéről beszélünk.) De a művészettörténész eredendően is hátrányos helyzetben van. Egy irodalomtörténésznek csak fel kell nyúlnia a könyvespolcra és leveheti a kívánt műveket. Együtt él az anyaggal. A művészettörténész ezzel szemben soha sincs tárgya birtokában. Raktárak mélyén, egyre nehezebben hozzáférhető magángyűjtemények



ményekben vannak a kívánt művek, amelyeket jó, ha életében egyszer-kétszer láthat, és akkor sem együtt. Még a nagy művészek gyűjteményes kiállításaira is csak ritkán, 30–50 évenként kerül sor. Az űvre-katalógusok száma minimális, a reprodukciók rosszak, de egyébként sem pótolják a műtárgyak közvetlen szemléletét. Éppen annak a „lassú olvasás”-nak nincs meg a lehetősége, amit a fiatal irodalomtörténész, Szilasi László az új szemlélet programjának tart. Ha az elsődleges források nem állnak rendelkezésünkre, akkor kénytelenek vagyunk a másodlagos forrásokhoz fordulni. Ki, mikor, mit írt egy-egy művészről, műről, kiállításról. Hát ez bizony nem lehet a megújulás módszere. Sok évtizedes sztereotípiák ismétlődnek, miközben az azóta eltelt idő és a tárgyakról szerzett friss benyomások teljesen új ítéleteket hívhatnak életre. És akkor még nem szóltam arról, hogy mennyire hiányoznak a segédanyagok, pl. egy tisztességes kronológia, bibliográfiák, kiállításjegyzékek, űvre-katalógusok stb.

A négy szerző viszont sokkal jobb helyzetben van, mint a szakma átlaga. A fiatal, illetve a középgenerációhoz tartozó művészettörténészek gyakorlott kiállítás-rendezők és kritikusok, felkészültségük, műtárgyismertük alapos, közülük ketten aktív muzeológusok. Így hát csakis az időnkénti elfáradásnak tulajdonítom, hogy megállapításaik néha semmitmondóak, felületesek, holott biztosan tudom, hogy jól ismerik a tárgyalat művészt és műveit. Viszonylag kis terjedelemben kellett áttekinteniük egy aránytalanul nagy időszakot úgy, hogy nem volt semmiféle támpontot adó előkészület. A Nemzeti Galéria 20. századi állandó kiállításának átrendezése közel tíz éve napirenden van. De mire ténylegesen megvalósul, nem a kötetet fogja segíteni, hanem éppen fordítva, a könyv tanulságait vonhatja majd le. Így hát először is a szerzők bátorságát dicsérem. Pontosan tudták, hogy mit vállalnak, milyen sok megoldatlansággal kell szembenézniük, és hogy a könyv fogadtatása nem lesz egyértelmű diadalmenet. Több bátor – de természetesen felkészült! – szakemberre és több ehhez hasonló könyvre volna szükség.

A kötet a Corvina Kiadó Egyetemi Könyvtár sorozatában jelent meg. Ebben a nagyon heterogén sorozatban egyaránt szerepelnek az egyes tudományok klasszikusai (Panofsky, Saussure) és alapvető műveik éppúgy, mint valóban tankönyv jellegű, összefoglaló munkák. A jelen kötet műfaját tekintve magas színvonalú tudományos ismeretterjesztő munka, hasonló karakterű, mint ugyanabban a sorozatban például Györffy Miklós: *A német irodalom rövid története* című könyve, amit – laikus lévén – nagy örömmel és nagy haszonnal olvastam. Úgy gondolom, hogy a *Magyar képzőművészet a 20. században* is hasznos olvasmány minden érdeklődőnek. Címe három fogalmat tartalmaz. Mindegyik egy-egy alapvető kérdéskört fed le, akár önálló tanulmány tárgyai is lehetnének. Most azonban csak röviden vehetjük sorra őket.

*Magyar.* A szerzők az előszóban megírják, hogy első sorban a Magyarországon lezajlott művészeti folyamatokra koncentráltak, az emigránsok és az 1919 utáni utódállamok magyar alkotóinak tevékenységét csak korlátozott mértékben vették figyelembe. A kérdés tehát: mi és ki és meddig része a magyar művészetnek? A bécsi és a berlini emigráció igen, a párizsi nem? Moholy-Nagy 1930-ig igen, Csáky, Beöthy egyáltalán nem? (A nevük azért előfordul.) Aki hazajött, az igen (Konok Tamás), aki kint maradt, az nem (Kemény Zoltán, Pán Márta). De ha itthon már jelentős szerepe volt a művészeti életben

és fontos műveket alkotott, mint pl. Tihanyi, akkor igen, és feltétel nélkül (joggal!), hiszen a hagyatéka is hazakerült, és ma már alig van árverés nélküle. Vörös Béla ugyan Franciaországban alkotott, de mindvégig magyar állampolgárként és hagyatékából közel 300 mű került az esztergomi Balassi Bálint Múzeumba, ennek ellenére még a neve sem fordul elő a kötetben. Meg lehet húzni ilyen élesen ezt a határvonalat? Hosszú ideig magam is azt hittem, hogy igen, de ma már másként látom. Úgy gondolom, hogy ez a szigorú elhatárolás annak a szorongató bezártságnak volt a következménye, amelyben éltünk, és amelyben minden kitelepülés a végleges és végzetes elszakadás képzetével társult, amit öntudatlanul a múlta is visszavetítettünk. Fel kéne szabadulni végre a nyomás alól, és másként tekinteni az európai avantgárd magyar művészeinek státusát. Ahogy teljes természetességgel tartjuk a magyar művészet részének a későbbi kitelepültek, Böröcz András és Drozdik Orsolya vagy a Duna túloldalán élő Németh Ilona munkáit (ő Budapesten végezte a tanulmányait és rendszeresen kiállít Budapesten), ugyanúgy kellene tekintenünk a korai emigránsokéit is. De még ha a könyv szigorú rostját veszem is alapul: Csáky József mindvégig tartotta a kapcsolatot Magyarországgal, kiállított egyénileg is, tagja volt a KUT-nak (ezt meg is említi a kötet), írásai jelentek meg magyar folyóiratokban – mintegy ablakot nyitva a világra –, és a 20-as években külföldre utazó, ott munkát kereső magyar művészek csak tőle várhattak és kaptak támogatást. Beöthy még javában itthon élt, amikor megtalálta művészetének központi gondolatát, az *Aranykort*, korai rajzai pedig egyértelműen a magyar aktivizmus hatását mutatják. Párizsból gyakran küldött haza munkákat kiállításokra, volt önálló tárlata Budapesten, magyar–francia kiállításokat szervezett (oda-vissza), és bár nem tudom, hogy mikor vette fel a francia állampolgárságot, azt tudom, hogy 1931-ben magyar művészként szerepelt az „1940” című nemzetközi kiállításon Párizsban. Többet érdemelne, mint egyetlen említést egy felsorolásban. A magyar művészettörténet-írás ilyen könnyen lemond a nemzetközi rangú művészeiről? Rugalmasabb határookra és egyéni elbírálásra lenne tehát szükség. A „Magyar művészek az európai avantgárdban” létező és jól használható kategória lenne egy önálló fejezet számára is, amelyet én persze még jobban kitágítanék, pl. az Abstraction – Creation, az UAM és hasonló mozgalmak résztvevőivel. És legalább egy említés erejéig kitérnék az art deco magyar művészeire is – például Miklós Gusztávra vagy Keleti Sándorra (természetesen nem a herendi gyári munkáira gondolok) –, akik minden art deco-könyv vitathatatlan sztárjai. Sőt, semmiképpen sem hagynám ki Blattner Géza Arc-en-Ciel bábszínházát sem, amelyben Csákytól és Beöthytől kezdve Kolozsváry Zsigmondon és A. Tóth Sándoron át Koffán Károlyig szinte minden magyar művész részt vett, aki akkortájt Párizsban élt. Ez persze nem jelenti azt, hogy a bábművészet általában is tárgya lenne a kötetnek. És ezzel elérkezünk a következő fogalomhoz.

*Képzőművészet.* Az előszó leszögezi, hogy a kötet nem foglalkozik az építészettel és az iparművészettel. Ez rendben is van, mint ahogy az is, hogy Ferenczy Noémi mégis szerepel a könyvben, noha egyetlen iparművészeti összefoglalás sem gondolná azt, hogy nem rá tartozik. Ezt leszámítva az elhatárolás szigorú. Ettől az összművészeti törekvések (szecesszió, art deco) lesznek halványabbak (annak ellenére, hogy Szűcs György igyekszik a szecessziót röviden és tömören összefoglalni)



– és az avantgárd. A képvers, a kollázs és a jellegzetes tipográfia csak egy-egy szó maradt. A magyar aktivizmus túlságosan egysíkú lett, de hiányzik az avantgárd hazai kifutása, pl. a Magyar Írás és köre is. És ha már szó van a Bauhaus magyar művészeiről, akkor legalább a felsorolás szintjén mindenkit illik megemlíteni – Pap Gyulától Kárász Juditig –, függetlenül a műfajoktól. A képzőművészetben belül is aránytalanul festészet-centrikus a könyv. A szobrászat – néhány nagy mester kivételével – a „futottak még” rovatba került. Önálló, műfaji szempontjai így nem kerülhettek szóba, a kismestereknek (Csikász Imre, Körmendi-Frim Jenő, Lux Elek stb.) már nem jutott hely, holott ilyen rangú festők tömegesen szerepelnek a könyvben. Ezen a ponton joggal kérdezhetik a szerzők és bárki más is, hogy az amúgy is nagyon szűk terjedelemben hogyan fért volna bele bármilyen bővítés is? Ez vezet át a harmadik fogalomhoz.

A huszadik században. A kötet 1896-tól, a millenniumi ünnepségektől és a nagybányai művésztelep megalakulásától a kézirat leadásának határidejéig vezeti el a huszadik századot. Az időben utolsó képek 1997-esek. Nem hiszem, hogy én volnék az egyetlen (de ha így van, akkor vállalom a különállást), aki úgy gondolja, hogy a huszadik századi magyar művészet nem Nagybányával kezdődik, hanem később, mondjuk a neósok fellépésével. Az első reprodukció a könyvben Deák-Ébner Lajos *Hungária* című oklevél-terv festménye 1896-ból. Minden bizonnyal nem a mű vagy a művész fontossága, hanem valamilyen jelképes vég és kezdet kifejezése indokolta ilyen kiemelt szerepeltetését. Ha már mindenáron jelképes mozzanatokat keresünk, vajon nem kifejezőbb-e az a jelenet, amikor 1900-ban a 17 éves Czóbel (akkor még Zóbel) Béla a Barcsay Gimnáziumból hazafelé tartva csaknem naponta bement a Royal Szállóba, hogy megnézzé Rippl-Rónai kiállítását? Ettől kezdve vágyott Párizsba, ahova egy kis müncheni és nagybányai kitérő után el is jutott, hogy onnan hazatérve „robbantsa” a nagybányai művésztelepet. Nem biztos persze hogy kellenek ilyen jelképes művek vagy események. A lényeges az, hogy milyen szempontok alapján definiáljuk az egymást követő századokat és művészetüket: a történelmi események vagy a bennük uralkodó eszmék és azok rendszere szerint-e. Nekem az utóbbi tűnik hitelesebbnek. Ennek értelmében a naturalizmus – akár plein air, akár „kolorisztikus” „szintetikus alapon” – a 19. század szülötte. Ennek minden következményét persze korántsem gondoltam még végig, de az a nagybányai festők leveleiből is kiderül, hogy pl. Ferenczy Károly milyen ingerülten különítette el magát és a hozzá hasonlóan „a természetet intímebben tisztelő” művészeket a „Rippli–Gauguin-féle” festőktől. Ezt valahogy tiszteltetben kéne tartanunk. Kétségtelen, hogy így az egész évszázadot át kellene strukturálni, de talán éppen ez volna a követendő cél. Kimaradna a millennium, Nagybánya és Szolnok, az alföldi festészet pedig végre megszabadulna attól, hogy a „nemzeti hagyomány” letéteményesének tekintsük. Valami nagyon régi, hamis beidegződés ez, talán annak az abszurditásnak a leszármazottja, amely szerint Munkácsy „nemzetibb” festő volt, mint pl. Rippl. Felejtjük el. Másként fogjuk látni és jobban fogjuk élvezni az alföldi festők képeit is. Nagy kár persze, hogy a 19. századi magyar művészet történetéről szóló könyv még csak nem is körvonalazódik; sokkal könnyebb lenne arra építve meghatározni a 20. századot. A kiinduló pont alapvetően fontos, mert mércét jelent a korszak szemléletéhez. A jelen kötetben (legalábbis az elején) Nagybánya

a fő viszonyítási alap, és ez nem a 20. századból fakadó szempont.

A kötet a történelmi korszakok szerint tagolódik. Ezek alkotják a fő fejezeteket, amelyeken belül iskolák, művészcsoportok, stílári tendenciák, világnézet stb. szerint alakulnak az alfejezetek. (Ezek fantázia-címeket kaptak. Művészettörténeti munkában én ezt nem szeretem, mert pontatlan és az esszé felé viheti el az írást, de a szerzők valamiért ezt preferálták.) Kivétel az utolsó három fejezet, amelyek egyszerűen egy-egy évtizedet fognak át, jelölve annak, hogy a művészet sikeresen megszabadult a történelmi fordulópontok kényszerétől. (A rendszerváltozás – előzőkenyen – éppen egy évtizedfordulón következett be.) Az utolsó három évtized alfejezetei a művészet immanens problémái szerint tagolódnak, önálló egységet alkotva – ahol és ahogy ez szükséges – a műhelyek, művészcsoportok, intézmények stb. kérdésköre szerint. Számomra ez nagyon rokonszenves, így képzelném el a korábbi periódusok feldolgozását is. Nem vitatom, hogy ez nagyon nehéz, ehhez kellene az a bizonyos „lassú olvasás”, amiért az irodalomtörténeszek annyira irigylem. Újra és friss szemmel, alaposan át kéne tekinteni az életműveket, nem félve attól, hogy esetenként meg kell változtatni az azokon belül rögzült kánont. Minden életműben vannak olyan művek (rendszerint a koraiak között), amelyekre méltatlanul kevés figyelem irányult. Ezeket fel kéne fedezni. Mindig nagy örömmel nézem a Képzőművészeti Főiskola egy-egy szobrászt vagy festőt bemutató történeti kiállításait, amelyeket művészek rendeznek (Károlyi Zsigmond, Körösi Tamás). Ők ugyanis más szemmel válogatnak. Sem rutin, sem konvenció nem befolyásolja őket, mernek szubjektívek lenni, és ezáltal meglepő összefüggéseket találnak.

Korszakos jelentőségű kiállításokat – pl. a Nyolcakéit – rekonstruálni kellene. Néha az az érzésem, hogy a századelő kritikusainak egykori véleményeit foglalmazgatjuk újra. A kiállításokon kívül pedig valóban tudományos feldolgozásokra van szükség és nemcsak képes albumokra. A szerzők a bevezetőben arra hivatkoznak, hogy a század első felének művészetéről „immár vaskos összefoglalások szólnak”, az utolsó évtizedekéről viszont alig van áttekintő mű, ezért szentelnek annak nagyobb figyelmet. Ez minden bizonnyal így is van, de a „vaskos összefoglalások” állításai hamar elavulnak, főleg, ha már a megírásuk idején sem voltak érvényesek, így inkább tehetetlenek jelentenek. Az utolsó fejezetek talán azért is lendületesebbek, szempontjaik adekvátabbak, mert a szerzők tiszta lappal indultak. Ennek valamelyest elmentmond éppen a legutolsó, a kilencvenes éveket tárgyaló fejezet, amely gyengébb, mint az előző kettő. Valószínű, hogy megírásakor még nem lehetett kellőképpen áttekinteni és összefoglalni az évtized nagyon sokrétű tendenciáit, megtalálni a mögöttük rejlő szellemi indítékokat. Ezért maradt leíró jellegű és felszínes. És fucsa módon, szinte penzum-szerű a hatvanas évek tárgyalása. Az elmúlt évtizedben erről a korszakról volt a legtöbb szó. Tanulmányok, vallomások, katalógusok jelentek meg, a főbb alkotók megrendezték gyűjteményes kiállításait. Az egyik fő vád ellenük éppen az, hogy túl sokat szerepelnek. Ez azonban – úgy látszik – még mindig nem elég ahhoz, hogy műveik szélesebb körű és mélyebb ismerete alapján a megszokottól eltérő, új szempontú megközelítés szélessék. De az is lehet, hogy a túlságosan kész, véglegesnek deklarált ítéletek fogták vissza a szerzőt. Kár. Ekkor történt ugyanis a legnagyobb változás az évszázad magyar művészetében.



Ha szabad egy olyan szubjektív minősítésnek is hangot adnom, mint a tetszés, akkor nekem a hetvenes évek feldolgozása tetszett a legjobban. András Gábor a három művészi problémakör mindegyikét elég szélesen értelmezte ahhoz, hogy lefedje velük az évtized minden – arra érdemes – művészi megnyilvánulását, és felsorakoztassa mögöttük minden – arra érdemes – alkotóját. Nagyon sok művészt és nagyon különböző műveket tud azonos csoportokba sorolni azért, hogy a közös szellemi jegyek és nem külsőséges szempontok (közös kiállítás, stílusrokonság stb.) alkotják a kapcsolatot. Bár a bemutatás igen széles körű, a kiemelésekkel érezteti a kvalitásokat, és bizonyos esetekben az objektív hang mögött egy-egy jól megválasztott szóval vagy félmondatral éreztetni tudja a fenntartásait, sőt szigorú kritikáját is. A művészeti élet eseményein és a művészeti politika reagálásain túl hírt ad – ha csak jelzésszerűen is – azokról a tudományos áramlatokról, amelyek a magyar szellemi élet egészét befolyásolták, és ezekhez csatolja vissza a művészet változásait, az alkotókat és a műveket. Kitér a könyvkiadásra és a kiállításokra, éppúgy, mint a kialakuló szubkultúra helyszíneire. Okfejtése világos, és áttekinthetővé tesz egy meglehetősen bonyolult, sokrétű művészeti mozgást.

A kötetbe természetesen beépültek az utóbbi negyedszázad új kutatási eredményei. Bár a szorosan vett művészettörténeti kánon nem változott, vagyis a főbb irányzatok és a nagy mesterek köre nem bővült – ez nem is várható –, számos kismester került be a szélesen értelmezett művészeti kánonba. Történt bizonyos átcsoportosítás is. Részletesen ismerteti a kötet a KÉVÉ-t, a Fiatalok csoportját, Zwickl András kutatásai nyomán önálló fejezetet kapott az újklasszicizmus. Differenciálódott a KUT és az UME, és legalább egy bekezdés erejéig szó van a „Neue Sachlichkeit” hazai változatairól is. Annyi évtized szélsőséges ítéletei után korrekt módon és szemléletes, elmélyült elemzéssel dolgozta ki Pataki Gábor a Gresham-modellt.

A könyv első kétharmada az eseménytörténet nyomán halad, ez a fonál tartja össze az egyes művészeket tárgyaló, hosszabb-rövidebb mini-esszéket. A terjedelmhez képest aránytalanul sok művész szerepel a kötetben, így hát van benne valami a „hányan férnek egy volkswagenbe?” bravúrából. (Copyright: Végh János, de ő egy másik könyvre mondta.) Ennek ellenére minden kritikus első reakciója az, hogy süsszettel keresi, ki vagy kik hiányoznak mégis. Én nem kerestem, egyszerűen azért, mert az írás során úgyis kiderül, másrészt, mert inkább sokallom azokat is, akik szerepelnek. De hát Waliczky Tamás hiánya mégis feltűnt, gondolom, a szerzőknek is – utólag. De törődjünk inkább azokkal, akikről szól a kötet. Ilyen tengernyi ismertetést arányosan és méltányosan, ráadásul pontosan és szemléletesen megírni – majdnem lehetetlen. Nem is sikerült. Az egyes művészek – ha hosszú életűek voltak – több fejezetben is előjönnek, életművük szükségszerűen széttagolódik. A nagy korszakváltások ezt indokolják, de sok a fölösleges ismétlés. Nemes Lampérth röviddel egymás után kétszer is szerepel (59–60., illetve 62. o.). Mindkét méltatás szép, de többé-kevésbé azonos, és ez így luxus. (Természetesen nem a festő rangját vitatom.) Ezzel szemben félszázados életművekre csak egyetlen mondat jut – pl. Vedres Márk (48. o.) –, a festők közül még a kismesterek is jobban járnak. A kortársak közül épp csak említést kap pl. Bohus, Gáyor vagy Mengyán (195. o.), de aki igazán fájó, az Szalai Tibor. Éppen azok a zseniálisan

egyéni vonások maradtak el, amelyek a Bachman–Rajk–F. Kovács-csoporttól megkülönböztetik. Egy tragikusan korán lezárult életműről van szó, amelyet nekünk kell számon tartanunk. De ez még mindig nem a legrosszabb. Vannak művészek, akikkel kifejezetten méltatlanul bánt a kötet. Megyeri Barna jellemzését szó szerint idézem: „A fiatal Megyeri Barna függő plasztikákat készít és papírból hajtogat szobrokat.” (126. o., Európai Iskola-fejezet.) „Megyeri Barna Vilt nyomdokain haladt, amennyiben köztérre kerülő műveiben alig csillanthatótt fel valamit műtermi kísérleteiből, a magyar szobrászatban ismeretlen függő plasztika problémájával való vívódásaiból, karton-, papír- és lemezajtogatásaiból.” (148. o., Minden egyszerre... című fejezet.) Ezt kár volt kétszer leírni. (Arról nem is szólva, hogy nem Vilt nyomdokain haladt, hanem inkább osztozott a sorsában.) Valójában Megyeri olyan szenvedélyes kereső és kísérletező volt (ebben tényleg rokon Vilttel), aki ösztönösen talált rá azokra a kérdésekre és válaszokra, amelyekkel az európai szobrászat akkor (1940-es évek vége, illetve az 1960-as évek eleje) még nem, vagy alig foglalkozott. 1948 táján készített, hornyolt háromszögekből összerakható, és elméletileg a végtelenségig folytatható szobrai (három variáció ismert) magának a szobor fogalmának adnak új definíciót. A kompozíció és a konstrukció után Megyeri azt mondja ki, hogy a szobor valójában egy állapot a lezártág és a nyitottság határán. Ez a meghatározás talán Carl Andréval nyert polgárjogot kb. húsz évvel később, amikor Megyeri már halott volt. Nem tudom, hogy Csernus Tibor főiskolás éveiben valóban igyekezett-e megfelelni a „szocialista realizmus hivatalosan deklarált stílári és tematikai elvárásainak” (160. o.), történelmi tárgyú képeivel inkább valamilyen kétségbeesett kiutat keresett, de ha így lett volna, akkor is kár erre helyet vesztegetni. Nem emlékszem, hogy más művész is elmarasztalást kapott volna a főiskolás vagy a közvetlenül az utáni munkáiért. Ha valakiről csak nagyon keveset írhatunk, akkor minden szónak aránytalanul nagy súlya lesz. Miközben az 50-es–80-as évek bombasztikus köztéri szobrászatának számos fő képviselőjét a kötet meg sem említi – nyilván nem tartja őket művészeknek –, Vilt vagy Borsos megrovást kapnak köztéri munkáikért. A kérdés szociológiailag vagy pszichológiailag persze nagyon is releváns, az adott években pedig létfontosságú volt, visszatekintve azonban egyre inkább érdektelenné válik. Művészetük lényegét nem érintette. A Bercseller–Barcsay-párhuzam csakis valami félreértés lehet (156. o.), azon pedig nagyon elcsodálkoztam, hogy a nálam jóval fiatalabbak Pátzay egyik főművének tartják *Dunai szél* című szobrát. Én a korai négy-öt kisbronzot tartom annak és még néhány portrét – a többi néma csend. Ez azonban már tényleg nem tartozik ide.

Ide tartozik viszont, hogy sok nagyon szép elemzés, méltatás van a könyvben. Ilyen Ferenczy Károlyé (17–19. o.), Vaszaryé (38–39. o.), Rippl-Rónaié (39–42. o.), okos elemzés Kmettyé (57. o.), egészen kitűnőnek tartom Bernáth Aurél bemutatását (89–90. o.), szuggesztív és elmélyült a Vajda- (és részben a Korniss-) pályakép (116–119. o.). Tóth Menyhért kétszer is kap szép méltatást (149–150., 187. o.), de a rövidebb jellemzések között is vannak kitűnők: Gedő Ilkáié (188. o.), Samu Gézáé (235. o.), Megyik Jánosé 244. o.), vagy az egyetlen mondat Vaszkó Erzsébetéről (153. o.) – hogy csak tényleg kiragadva és nagyon szubjektíven, de örömmel válogathassak.

Nem szeretnék – nem is tudok – belebonyolódni a terminológiai kérdésekbe (pl. abba a megoldhatatlan



feladatba, hogy mi a realizmus, amit több helyen is hibásan használ a kötet), ezért csak két kérdést érintek. Nagyon örülök, hogy Andrási Gábor az új avantgárd megjelenést használja (pl. 194., 200., 210. o.) és nem a neoavantgárdot, mint a kötet – és a szakma – nagy része. A szóhasználat pejoratív felhanggal került be a hazai gyakorlatba, amennyiben a hatvanas–hetvenes évek hivatalos ideológiája és kritikáirása azzal is kisebbiteni akarta az új törekvések értékét, hogy a századelő avantgárd irányainak utánzatait látta bennük (ad analogiam: barokk – neobarokk). Hogy mennyire nem azok voltak, azt akkor is, azóta is tudjuk, a szóhasználat – valamilyen tehetetlenség folytán – mégis megmaradt. Jó lenne megváltoztatni. Mint ahogy nagyon kitűnő az „új geometria” fogalom tisztázása, elkülönítése a konstruktívizmustól és természetesen használata (194. o.). A másik a szürrealizmus, aminek problematikus volta kezdettől nyilvánvaló (Zwickl András jelzi is a szövegben). Egyrészt azért, mert rajtunk kívül a világon sehol sem értik, vagy ami rosszabb, félreértik, a szürrealizmus valamilyen változatának gondolva. Másrészt azért, mert csak hosszasan magyarázattal derül ki, hogy itt valójában majdnem absztrakt képekről van szó, amelyeken a felismerhető formatörések teljesen indifferensek, a lényeg a felület, a festék és maga a speciális festésmód. Az elnevezés valószínűleg fennmarad, hiszen nincs jobb vagy pontosabb, legfeljebb továbbra is magyarázkodunk.

Egy ilyen átfogó, számtalan adatot, tényt tartalmazó könyvben óhatatlanul vannak tévedések. A Schiffer-villa halljának plasztikai díszítése teljes egészében Fémcs Beck Vilmos munkája, ott nem volt mű Kisfaludi Strobl Zsigmondtól (33. o.). A ma ott található Ligeti Miklós-szobor is valószínűleg utólagos elhelyezés. Kisfaludi és Körmendi-Frim Jenő a nagyszalonban lévő fűtőtestek burkolataira készített plaketteket. (Sajnálatos, hogy Fémcs Beck bemutatása nagyon elnagyolt a kötetben.) Az *Uzsonna* (vagy *Vendégség, Kertben, Tavasz*) Iványi Grünwaldtól nem a Schiffer-, hanem a Révai-villa pannójának témája (54. o.). Az természetesen tény, hogy mindkét pannó motívumait több képen is variálta a festő. Inkább csak kiegészítés, hogy Péri László kezdetben nem fából, hanem keménypapírból vágta ki reliefszeit – legalábbis így írja le őket Bernáth Aurél, aki az elsők között látta azokat, még Herwarth Walden lakásán (*Utak Pannóniából*, 365. o.). A 11. oldalon Benedek Jenő helyett Gerster Kálmán, a 106. oldalon Benedek Jenő helyett Benedek Péter értendő. Az Iparterv nem „egy építőipari vállalat” volt (167. o.), hanem a korszak legmodernebb szellemű tervezőintézete, ahol olyan kiváló építészek dolgoztak, mint Szendrői Jenő vagy Gulyás Zoltán. Ipari létesítményeken kívül ott tervezték pl. a Chemolimpex székházat is (Gulyás Zoltán), a 60-as évek hazai építészetének főművét. Siskov Ludmil már az Iparterv első kiállításán is szerepelt (177. o.), ő és Jovánovics maradt ki a korábbi felsorolásból (167. o.). Mások nyilván más tévedések vesznek észre.

A könyv szövege olvasmányos. A szerzők stílusa a kortárs művészet ismeretén és jellemzésén edződött, kifejezőkészségük árnyalt. Ennek ellenére előfordulnak zavaros félmondatok, modorosságok, mint pl. a „hátramenetbe kényszerített fejlődés zsákutcája” (167. o.). Hajlamos volnék arra, hogy ilyenkor a felelős szerkesztőnek adjak egy fekete pontot, ha nem tudnám a saját gyakorlatomból, hogy ehhez mennyire nincs jogom. Vannak feleslegesen hosszú, 7–10 soros mondatok (126., 133., 175. o.), és „a számítógép ördöge” a szerzőket sem

kímélte. Mert az jó dolog, hogy a számítógépen könnyű átírni a szöveget, de utána a mondatot újra el kell olvasni, mert gyakran maradnak benne felesleges szavak, vagy valamilyen ragot, jelet kell megváltoztatni (40., 52., 128. o.). Az utóbbi évtizedben bekövetkezett rohamos nyelvromlás ezen a szövegen is érezhető – pl. az elváló igeikötők helyenkénti negligálásában, a jelző és a jelzett szó indokolatlan és értelemzavaró szétválasztásában –, de lényegesen ritkábban, mint ahogy azt általában tapasztalhatjuk. Mint egyszerű olvasó, Szűcs Györgynek külön megköszönöm nyelvi, fogalmazásbeli igényességét, választékos mondatait. Bár a könyv ezt sehol sem tünteti fel, a négy szerző fejezeteit Pataki Gábor szerkesztette, csiszolta egybe. Ez a munka majdnem olyan nehéz, mint könyvet írni, és több áldozattal jár.

A kötetben 197 reprodukció van, a kiadó nyilván csak ennyit engedett. Ez kétségbeejtően kevés a szöveg terjedelméhez, a tárgyalt időtartamhoz, és a közel hatszáz művészhez képest. Legalább 250 kép kellett volna. De ha méltányolom is a szerzők nehéz helyzetét, akkor is azt kell mondanom, hogy Lakner László valamelyik művének mindenképpen helyet kellett volna szorítaniuk.

Vannak olyan emblemikus művek, amelyeknek akkor is ott kell lenniük egy összefoglaló könyvben, ha már sokszor láttuk őket. Ilyen többek között Vaszary *Aranykora*, Kornisától a *Tücsöklakodalm*, az *Utca* Schaár Erzsébettől és – ahogy ezt a kötet is kiemeli – Jovánovics műve a rákoskeresztúri temető 301-es parcellájában, amelyet a szerzők korszakhatárként méltatnak. Ahogy nem hagyható ki a 19. századi művészet illusztrációi közül Szinyei *Majálisa*, ugyanúgy ezek a művek is stabil darabok. Így hát hiányolom őket a kötetből. És aztán vártam volna valami igazán meglepetést is. Mondjuk az *Aranyak és ezüstk* táncát Paizs-Goebeltől (1933), vagy Gadányitól a *Deákgyűjteményben* lévő *Vörös és kék elvont kompozíciót* (1930 körül) – a közölt Gadányi-kép egyébként is eléggé jellegtelen darab –, esetleg a *Vizek mélyéért* (1928) Farkas Istvántól. Ritkán reprodukált remekművek ezek, és legalább felvilágotlított volna valamit a két világháború közötti korszak elvont festészeti törekvéseiből.

A szöveg és a kép gyakran nincs összhangban. Ha már ott a képhivatkozás, akkor az nem vezethet félre. Jakovits József közölt szobra, az *Arnolfini asszony* (98. sz.) például semmit sem illusztrál abból a hosszú mondatból, amelyre vonatkozik. Éppen ahhoz a néhány szobor-parafázishoz tartozik, amelyről nem szól a szöveg. Martyn itt látható szobra (97. sz.) sem a „rég



Haraszty szobrának természetesen van ilyen nézete is (149. sz.), de hát ez egy mobil. Legalább két nézet kellett volna, vagy az a bravúros fekete-fehér felvétel, amelyik a Hatvanas évek katalógusban jelent meg. El Kazovszkij reprodukciója (159. sz.) nagyon rossz és kicsi is ahhoz, hogy láthassuk, mit ábrázol. Vilt Tibortól két mű is szerepel. Mind a kettő remekmű, de mind a kettő fej (73. és 95. sz.). Ebből a rendkívül széles skálájú életműből a korai *Önarckép* után egy más jellegű szobrot kellett volna választani. Ha a szöveg szerint Borsos Miklós egyik legjobb műve a *Godot-ra várva*, akkor miért nem az szerepel a könyvben, és miért egy kevésbé érdekes torzó (111. sz.)? Furcsának tartom, hogy az 1945–49 közti korszak művészetét olyan művek illusztrálják, amelyek 1943 és 1955 között készültek. A történelmi korszakhatárokat nem követik naprakészen a művek, ez természetes, de ha már a címbe ennyire kiemelünk egy időintervallumot, akkor a képeket is onnan kell válogatnunk. A szocreál alfejezet illusztrációit pedig végképp nem értem. Csernus képe nem szocreál (108. sz., eredeti címe: *Lajoska*). Ez a nagyfülű, szomorú arcú, könyöklő férfi (egyébként főiskolai munka) nagyon messze van attól a kicsattanó örömtől és felhőtlen optimizmustól, amit a szocreál ideológiája megkövetelt a művésztől. De még Somogyi *Martinásza* (109. sz.) sem tipikus. Nem is fogadta el a megbízó – túlságosan fáradt, rongyos, sovány az alak –, és csak évekkel később helyezték el teljesen másutt. Az álművészet korát álművekkel kell bemutatni. Mindezt a szerzők is tudják, így hát nem értem az indítékaikat. Valójában a képválogatás szempontjait általában sem értem. Mert vagy legyen a művész egyik főműve az illusztráció, vagy egy olyan tipikus mű, amelyik a tárgyalt stílust, tendenciát stb. szemlélteti. Nagyon kevés művésztől van – lehet – két reprodukció, holott feltétlenül szükséges volna, mert olyan nagy különbségek vannak egyes művészpályákon a korai és a későbbi művek között. Vonatkozik ez pl. a hatvanas években fellépő generáció legtöbb tagjára (Bak, Hencze, Nádler, Molnár stb.), akiknek vagy a „modern” vagy a „posztmodern” korszakuk kap egy-egy illusztrációt. Azzal, hogy kimaradt pl. Molnár Sándor *Principium* című 1968-as képe (MNG), kiesik a hazai colour-field festészet (a szövegben sincs megemlítve), de ugyanígy hiányzik pl. a 90-es évek monokróm festészete vagy a szisztematikus törekvések (Maurer, Mengyán stb.) vizuális történeteinek bemutatása – bár a szöveg rájuk kitér. A képek összességéből ki kell rajzolódnia a művészet történetének, és ez itt nem valósul meg. Kétségtelen, hogy ehhez a kiadónak is bátrabbnak kellett volna lennie.

Az irodalomjegyzék a kötet gyenge pontja. Nagyon kis terjedelmű, mégis átfogó akart lenni. Nem tudom, hogyan kellett volna ezt az ellentétet feloldani, csak azt tudom, hogy én mit tettem volna. Az elsődleges forrásokra, vagyis a művészek saját írásaira és a dokumentumokra helyeztem volna a hangsúlyt. (Olyanok maradtak ki, mint pl. Mednyánszky és Csontváry írásai, Bernáth *Utak Pannóniából* című emlékezése, de Fülep Lajos vagy Elek Artúr könyveit sem találtam.) A továbbiakban pedig csak olyan könyvet, tanulmányt, katalógust adtam volna meg, amelynek elolvasását valóban ajánlom. Sértődés így is, úgy is lesz belőle.

Jegyzetek nincsenek a kötetben – így próbál spórolni a kiadó. Nem hiszem, hogy megtakarít annyit papírbán, amennyit veszít a könyv hitelességben és szakszerűségben. Az idézetek nagyon suták, a zárójelbe tett „forrás” megjelölés értelmetlen. Egy igényes kiadó ezt nem engedheti meg magának.

A könyvet névmutató zárja, mely a kötetben szereplő művészeket, plusz Lyka Károlyt tartalmazza, talán azért, mert Hollósy-tanítvány volt, de hát őt nem ezért tiszteljük. A művésznévmutató létező műfaj, sok ilyen megjelent már, de a címbe fel kell tüntetni ezt a megszorítást, különben félreérthető. Gyors ránézésre egy hibát találtam benne: Forgács Hann 1897-ben született és nem 1907-ben, ahogy a mutató állítja, nyilván a négykötetes Művészeti Lexikon alapján. (A művésznő névirásában, ami legalább háromféle, én a legújabb lexikonét követem.) Használat közben aztán kiderülhetnek még hibák, pl. Hantai Simon neve nem a 161., hanem a 160. oldalon van, de hát ilyesmi minden könyvben előfordul.

Végül a címlap. Nem tartom jónak, hogy egy sárgászöldes-szürkés – viszonylag világos – felületre fehér betűk kerüljenek, mert beleolvadnak. Fontosabb azonban, hogy ha a címlapra egy mű részletét tesszük rá, akkor a könyvben belül a teljes művet közölnünk kell. Nemcsak azért, mert ez elemi szabály, hanem azért, mert minden más eljárás tiszteletlenség a művel – és általa a művésszel – szemben. Ez pedig ellentét a művészettörténet-írás, és így a jelen könyv szellemével is.

Végigolvasva ezt a hosszúra nyúlt recenziót, nem tudom eldönteni, hogy sikerült-e megtartanom azt az egyensúlyt, amelyet az első bekezdésben ígértem, és amelyre végig törekedtem. Ha a szerzők úgy érzik, hogy mégsem, és a szigorúság legyőzte a méltányosságot, kérem, tekintsék ezt a megbecsülés jelének.

Nagy Ildikó



Szerkesztőség: c/o Magyar Nemzeti Galéria, H-1250 Budapest, Pf. 31.  
Előfizetés: Akadémiai Kiadó, H-1117 Budapest, Prielle K. u. 4.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. ügyvezető igazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte

Felelős vezető: Reisenleitner Lajos igazgató  
Martonvásár, 2000. – Nyomdai táskaszám: 3023

Felelős szerkesztő: Jávor Anna

Fordítók: Harmath Anikó, Piskolti Bernadett, Veszprémi Nóra

Műszaki szerkesztő: Agócs András

Megjelent 22 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0027–5247



## CONTENTS

## RESEARCH

MIRJANA	Franciscus Falconer Pictor Budensis. A Late Baroque Painter of Devotional	
REPANIĆ-BRAUN:	Pictures of Buda at Croatia . . . . .	157
JÁVOR, ANNA:	Franciscus Lieb, the "Painter of Edelény" . . . . .	167
IGRIC, ESZTER:	The artistic Heritage of János Zirkler . . . . .	187
VIRÁG VAN DEER STERREN:	Béla Czóbel and the Netherlands. . . . .	197
BACSÓ, ZSUZSANNA ÉVA:	George Kepes' Light Art. . . . .	217
SZ. SZILÁGYI, GÁBOR:	Pictures, Writings, Documents. The Early Works and Writings of András	
	Baranyay (1956–1966) . . . . .	235

## NOTICES

SZIKSZAY, BÉLA:	The Anjou Arms on the Hungarian Orb . . . . .	285
HOLLER, LÁSZLÓ:	Paintings Depicted the Hungarian Royal Crown between 1620–1621 . . . . .	297
RÓZSA, GYÖRGY:	The Cartographer János Lipszky and Engravers of him: Ferenc Karacs and	
	Gottfried Prixner. . . . .	310
GROTTE, ANDRÁS:	Jupiter and Callisto at Besztercebánya (Banská Bystrica) . . . . .	315

## SOCIETY LIFE

URBACH, ZSUZSA–	Activity of the Art Historical Department of the Hungarian Society of	
LŐVEI, PÁL:	Archeology and History of Art (September 1995–April 2000) . . . . .	319

## REVIEW

<i>Kelényi, Béla:</i>	<i>Sacred Visions – Profane Disputes.</i> Steven M. Kossak–Jane Casey Singer: <i>Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet</i> , New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, p.225 . . . . .	337
<i>Passuth, Krisztina:</i>	<i>The Two-Faced Ernő Kállai.</i> Ernő Kállai: <i>Összegyűjtött írások 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925</i> (Collected Works I. Articles and Essays written in Hungarian 1912–1925); Ernő Kállai: <i>Gesammelte Werke 2. Schriften in deutscher Sprache 1920–1925</i> (Collected Works II. Written in German 1920–1925). Árpád Tímár and Csilla Markója (eds.). <i>Argumentum – Research Institute of History of Art of the Hungarian Academy of Sciences</i> , Budapest, 2000 . . . . .	343
<i>Nagy, Ildikó:</i>	<i>Gábor András–Gábor Pataki–György Szücs–András Zwickl: The History of Hungarian Art in the Twentieth Century</i> , Corvina, Budapest, 1999, p. 290, pic. 197. . . . .	346

*This issue was sponsored by the Ludwig Foundation in Hungary.*

*On the cover: Ferenc Lieb: Allegory of Europe. A Mural Painting in the Ceremonial Hall of the Andrassy Castle at Monok, 1770–1771*



## TABLE DES MATIÈRES

### RECHERCHES

MIRJANA REPANIĆ-BRAUN:	Franciscus Falconer Pictor Budensis. L'activité en Croatie d'un peintre de l'art sacré du baroque tardif de Buda . . . . .	157
JÁVOR, ANNA:	Franciscus Lieb, „le peintre d'Edelény” . . . . .	167
IGRIC, ESZTER:	L'héritage artistique du peintre János Zirkler . . . . .	187
VIRÁG VAN DER STERREN:	Béla Czóbel et les Pays-Bas . . . . .	197
BACSÓ, ZSUZSANNA ÉVA:	L'art de lumière de George Kepes . . . . .	217
SZ. SZILÁGYI, GÁBOR:	Peintures, textes et documents. Les œuvres et écrits précoces d'András Baranyay (1956–1966) . . . . .	235

### DOCUMENTATION

SZIKSZAY, BÉLA:	L'armoirie Anjou du globe royal hongrois . . . . .	285
HOLLER, LÁSZLÓ:	Sur les peintures des années 1620–1621, représentant la couronne royale hongroise . . . . .	297
RÓZSA, GYÖRGY:	Le cartographe János Lipszky et ses graveurs sur cuivre, Ferenc Karacs és Gottfried Prixner . . . . .	310
GROTTE, ANDRÁS:	Jupiter et Callisto à Besztercebánya (Banská Bystrica) . . . . .	315

### VIE DE SOCIÉTÉ

URBACH, ZSUZSA-LŐVEI, PÁL:	L'activité de la section d'Histoire de l'Art de la société Hongroise de l'Archéologie et de l'Histoire de l'Art (entre septembre 1995 et avril 2000) . . . . .	319
----------------------------	--	-----

### REVUE DE LIVRES

<i>Kelényi, Béla:</i> Visions sacrées, discussions profanes. Steven M. Kossak–Jane Casey Singer: Sacred Visions: Early Paintings from Central Tibet. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 225 oldal . . . . .	337
<i>Passuth, Krisztina:</i> Ernő Kállai à double faces. Ernő Kállai: Összegyűjtött írások 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925 (Écrits recueillis 1. Articles et études en langue hongroise 1912–1925); Ernst Kállai: Gesammelte Werke 2. Schriften in deutscher Sprache 1920–1925 (Œuvres recueillies 2. Écrits en langue allemande). Rédigé par Árpád Tímár et Csilla Markója. Éditions Argumentum – Institut de Recherches en Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Hongroises, Budapest 2000 . . . . .	343
<i>Nagy, Ildikó:</i> Gábor András–Gábor Pataki–György Szücs–András Zwickl: Magyar képzőművészet a 20. században (Les arts plastiques en Hongrie au XXe siècle). Éditions Corvina, Budapest 1999, 290 p., 197 ill. . . .	346